

REVISTA SEMESTRAL DE LA FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE NAVARRA / PAMPLONA / ESPAÑA

ISSN: 0213-2370

RILCE



Universidad
de Navarra

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2014 / 30.2 / JULIO-DICIEMBRE

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

PAMPLONA, ESPAÑA / FUNDADA EN 1985 POR JESÚS CAÑEDO E IGNACIO ARELLANO

ISSN: 0213-2370 / 2014 / VOLUMEN 30.2 / JULIO-DICIEMBRE

DIRECTOR / EDITOR

Víctor García Ruiz
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
vgruiz@unav.es

CONSEJO DE REDACCIÓN EDITORIAL BOARD

DIRECTOR ADJUNTO
Ramón González
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
rgonzalez@unav.es

EDITOR ADJUNTO
Luis Galván
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
lrgalvan@unav.es

EDITORES DE RESEÑAS
Miguel Zugasti
UNIVERSIDAD DE NAVARRA
mzugasti@unav.es

Fernando Plata
UNIVERSIDAD DE COLGATE (EE.UU.)
fplata@colgate.edu

CONSEJO EDITORIAL / EDITORIAL BOARD

Francisco Javier Díez de Revenga
UNIVERSIDAD DE MURCIA (ESPAÑA)

David T. Gies
UNIVERSIDAD DE VIRGINIA (EE.UU.)

Luis T. González del Valle
UNIVERSIDAD DE TEMPLE EN
PHILADELPHIA (EE.UU.)

Óscar Loureda Lamas
UNIVERSIDAD DE HEIDELBERG
(ALEMANIA)

Javier de Navascués
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Marc Vitse
UNIVERSIDAD DE TOULOUSE-LE
MIRAIL, TOULOUSE 2 (FRANCIA)

CONSEJO ASESOR Y CIENTÍFICO EDITORIAL ADVISORY BOARD

Ignacio Arellano
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

Manuel Casado
UNIVERSIDAD DE NAVARRA

José María Enguita Utrilla
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Ángel Esteban del Campo
UNIVERSIDAD DE GRANADA (ESPAÑA)

José Manuel González Herrán
UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE
COMPOSTELA (ESPAÑA)

Luciano García Lorenzo
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Claudio García Turza
UNIVERSIDAD DE LA RIOJA (ESPAÑA)

José Manuel González Calvo
UNIVERSIDAD DE EXTREMADURA
(ESPAÑA)

Salvador Gutiérrez Ordóñez
UNIVERSIDAD DE LEÓN (ESPAÑA)

Ángel López García
UNIVERSIDAD DE VALENCIA (ESPAÑA)

Esperanza López Parada
UNIVERSIDAD COMPLUTENSE
(ESPAÑA)

María Antonia Martín Zorraquino
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

Emma Martinell
UNIVERSIDAD DE BARCELONA
(ESPAÑA)

Klaus Pörtl
UNIVERSIDAD DE MAGUNCIA
(ALEMANIA)

Leonardo Romero Tobar
UNIVERSIDAD DE ZARAGOZA
(ESPAÑA)

José Ruano de la Haza
UNIVERSIDAD DE OTTAWA (CANADÁ)

María Francisca Vilches de Frutos
CSIC, MADRID (ESPAÑA)

Juan Villegas
UNIVERSIDAD DE CALIFORNIA
EN IRVINE (EE.UU.)

RILCE. REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA (hasta 1988, RILCE. Revista del Instituto de Lengua y Cultura Españolas) se publica dos veces al año desde 1985. Acepta trabajos científicos, escritos en español, sobre literatura española en todas sus épocas, literatura hispanoamericana, lengua española, lingüística y teoría literaria. La revista evalúa de forma anónima "por pares" (*peer review*) las colaboraciones recibidas; ver *Sobre el proceso de evaluación de "Rilce"*. Los autores deberán observar estrictamente las Normas Editoriales y el Estilo de la revista.

Redacción y Administración

Edificio Bibliotecas
Universidad de Navarra
31009 Pamplona (España)
T 948 425600
F 948 425636
rilce@unav.es
unav.es/rilce

Suscripciones

Mariana Moraes
rilce@unav.es

Edita

Servicio de Publicaciones
de la Universidad de Navarra, S.A.
Carretera del Sadar, s/n
Campus Universitario
31009 Pamplona (España)
T. 948 425600

Precios 2014

España

1 año, 2 números / 20 €

Número suelto / 15 €

Unión Europea y resto del mundo

1 año, 2 números / 36 €

Número suelto / 20 €

Diseño y Maquetación

Ken

Imprime

GraphyCerns

D.L.: NA 0811-1986

Periodicidad: semestral

Abril y octubre

Las opiniones expuestas en los trabajos publicados por la Revista son de la exclusiva responsabilidad de sus autores.

Rilce ha recibido la certificación de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología (FECYT) como publicación excelente, y es recogida regularmente en las siguientes bases de datos:

. ARTS AND HUMANITIES CITATION INDEX

. SOCIAL SCIENCES CITATION INDEX

. SOCIAL SCISEARCH

. JOURNAL CITATION REPORTS / SOCIAL SCIENCES EDITION (WEB OF SCIENCE-ISI)

. MLA BIBLIOGRAPHY (MODERN LANGUAGES ASSOCIATION)

. IBZ (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF PERIODICAL LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)

. IBR (INTERNATIONAL BIBLIOGRAPHY OF BOOK REVIEWS OF SCHOLARLY LITERATURE ON THE HUMANITIES AND SOCIAL SCIENCES)

. ISOC (CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES)

. LLBA (LINGUISTIC AND LANGUAGE BEHAVIOUR ABSTRACTS)

. SCOPUS (ELSEVIER BIBLIOGRAPHIC DATABASES)

. PIO (PERIODICAL INDEX ONLINE)

. THE YEAR'S WORK IN MODERN LANGUAGE STUDIES

RILCE

REVISTA DE FILOLOGÍA HISPÁNICA

2014 / VOLUMEN 30.2 / JULIO.-DICIEMBRE / ISSN: 0213-2370

Annalisa ARGELLI

Modalidades de la heteroglosia hispanoitaliana en la lírica de
inspiración petrarquista: Francisco de Figueroa, poeta de las dos culturas 335-58

Jaume GARAU

El humanismo de Bartolomé Jiménez Patón a la luz de nuevos textos 359-82

Giuseppe GATTI

“Ruinificación” urbana y percepción deformada en el Montevideo
de *El guerrero del crepúsculo*, de Hugo Burel 383-401

Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER

Los “once entremeses” de Andrés García de la Iglesia:
de teatro y pliegos sueltos 402-25

Francisco Javier HERRERO RUIZ DE LOIZAGA

Cómo no. Afirmación enfática, marcador de evidencia: su origen y usos 426-60

Teodoro MANRIQUE ANTÓN

La literatura nórdica antigua en la obra de Juan Andrés: valoración y fuentes 461-83

María Amparo MONTANER MONTAVA

Conceptos de la Lingüística Cognitiva relevantes para la descripción
de aspectos contrastivos entre la gramática japonesa y la española 484-502

Ilana OLMEDO

El trabajo femenino en la novela de la Segunda República:
Tea rooms (1934) de Luisa Carnés 503-24

María Azucena PENAS IBÁÑEZ

Interferencia gramatical latina en el infinitivo flexionado
iberorromance: hipótesis sintáctica 525-58

Ángeles QUESADA NOVÁS

Las dos cajas de Clarín en la Biblioteca Mignon 559-79

Román SETTON

Nelly, la tercera narración policial de Eduardo L. Holmberg 580-94

- Barrera, Trinidad, ed. *Por lagunas y acequias: la hibridez de la ficción novohispana*. **María José Rodilla** 595-602
- Binotti, Lucia. *Cultural Capital, Language and National Identity in Imperial Spain*. **Fernando Rodríguez Mansilla** 602-05
- Blanco López de Lerma, María José. *Life-Writing in Carmen Martín Gaité's "Cuadernos de todo" and her novels of the 1990s*. **Virginia Marín Marín** 605-09
- Bravo-García, Eva, y María Teresa Cáceres-Lorenzo. *El léxico cotidiano en América a través de las Relaciones Geográficas de Indias: Tierra Firme y América del Sur, siglo XVI*. **Carmela Pérez-Salazar** 609-13
- Casas, Ana, comp. *La autoficción: reflexiones teóricas*. **Ken Benson** 613-17
- Ciattini, Alessandra, y Carlos Miguel Salazar, eds. *Sincretismos heterogéneos: transformación religiosa en América Latina y el Caribe*. **Nazaret Solís Mendoza** 617-23
- Fuentes Rodríguez, Catalina, coord. *(Des)cortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista*. **Carmela Pérez-Salazar** 623-29
- González Ruiz, Ramón, y Carmen Llamas Saíz, eds. *Gramática y discurso: nuevas aportaciones sobre partículas discursivas del español*. **Dámaso Izquierdo Alegría** 629-33
- Grohmann, Alexis. *Literatura y errabundia: Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero*. **Ken Benson** 633-37
- Herzberger, David K. *A Companion to Javier Marías*. **Ken Benson** 637-42
- Hinrichs, William H. *The Invention of the Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain*. **Ignacio Pérez Ibáñez** 642-46
- Inglis, Henry David. *Andanzas tras los pasos de don Quijote*. **Esther Bautista Naranjo** 647-51
- Moreto, Agustín. *Comedias de Agustín Moreto: primera parte de comedias*. **Daniel Docampo** 651-55
- Morris, Andrea Easley. *Afro-Cuban Identity in Post-Revolutionary Novel and Film: Inclusion, Loss, and Cultural Resistance*. **Myrna García Calderón** 655-57
- Robles Ávila, Sara, y Jesús Sánchez Lobato, eds. *Teoría y práctica de la enseñanza-aprendizaje del español para fines específicos*. **Nekane Celayeta Gil** 657-62

Saz Parkinson, Carlos Roberto. <i>Positivamente negativo: Pío Baroja, ensayista</i> . Virginia Marín Marín	662-67
Tirso de Molina. <i>El castigo del penseque. Quien calla, otorga</i> . Ana Zúñiga Lacruz	667-69
Wheeler, Duncan. <i>Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen</i> . Enrique García Santo-Tomás	669-74
SUMARIO VOLUMEN 30 / SUMMARY VOLUME 30	675-78
INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO	679-80
SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE RILCE	681-82

RESEÑAS REVIEWS

Barrera, Trinidad, ed.

Por lagunas y acequias: la hibridez de la ficción novohispana. Berna: Peter Lang, 2013. 323 pp. (ISBN: 978-3-0343-1362-9)

Las obras colectivas, producto de algún encuentro nacional o internacional, son actualmente el tipo de publicación que más abunda en el mundo académico de aquende o allende los mares. La Universidad de Sevilla ha editado en años recientes *En la región del aire: obras de ficción en la prosa novohispana* (2011) a cargo de Trinidad Barrera, y este año, auspiciada por la Dirección General de Investigación Científica y Técnica del Ministerio de Economía y Competitividad, la profesora da continuidad con un nuevo volumen recopilado por ella misma: *Por lagunas y acequias: la hibridez de la ficción novohispana*. Aquí se aborda nuevamente la ficción en la prosa novohispana que, a juzgar por la reagrupación de los trabajos que hace la edi-

tora en tres categorías, nos predisponen a una lectura que más que acercarse a los orígenes de la novela, tiene mucho que ver con lo lúdico y lo híbrido, o tal vez, con la imposibilidad de definición de esos relatos: “Fantasías jocosas y alegóricas”, “Juegos ficcionales” y “De la fantasía a la realidad”.

Se abre el volumen, curiosamente, con textos de fines de la época colonial, que oscilan entre fantasías jocosas y alegóricas. La primera contribución es de la editora Trinidad Barrera, quien estudia una novela novohispana de fines del XVIII, que M. Isabel Terán, a quien debemos la edición, encontró en el Archivo General de la Nación de la ciudad de México. Barrera duda en clasificarla genéricamente, una especie de “narración corta”, una “alegoría ficcionalizada”, “una parábola de la Nueva España” (14), que comienza con el panegírico a la ciudad como un *locus amoenus*

para contrastar con las peripecias y calamidades que le esperarán a la protagonista, Matilde, en otros espacios. Se emparenta esta narración con la de *La monja alférez* por sus aventuras, por el uso de la primera persona y porque adopta un papel masculino: aprende el arte de navegar. De “entramado” bizantino, podría emparentarse también con *Infortunios de Alonso Ramírez*, aunque ésta sea una relación realista dedicada al virrey y *La heroína* más bien un mensaje alegórico de su época, para lo cual Barrera demuestra que pudo haber sido escrita durante el virreinato de Iturrigaray, pues el editor o el que pide la licencia para su impresión, Francisco de Paula Urvizu, pregona una actitud “españolista” al lado de la corona y en contra de la invasión napoleónica. La lectura que propone la autora de este ensayo es que Matilde sería “una alegoría de la Nueva España”, “capaz de gobernarse a sí misma” (22) frente a invasores ingleses o franceses y su contexto sería el México de 1808, en el que un grupo de comerciantes y burócratas de la península se unió en la ciudad de México para derrocar al virrey Iturrigaray, a quien creían un separatista y un corrupto, postura que coincide con la de Urvizu. Y con esta lectura, se iluminan las claves para pensar por qué se le negó la licencia de impresión.

Otro texto del XVIII, *Segunda parte de los sueños regocijos de la Pue-*

bla, es analizado por José Pascual Buxó, prestigioso especialista de la cultura novohispana y director de un Seminario, que cuenta ya con varios congresos internacionales y numerosas publicaciones en la Universidad Nacional Autónoma de México. Después de hacer un recuento de las obras impresas hasta mediados del XVIII (relaciones de fiestas, obras devotas, certámenes poéticos, autos de fe, reglas de las órdenes religiosas, etc.), pasa al análisis de los *Soñados regocijos*, un manuscrito cuya primera parte aún no se ha encontrado, pero la segunda está en la Biblioteca Nacional de España. Relacionado con los *Sueños* de Quevedo y con las *Visiones* de Torres Villarroel, el protagonista de esta fantasía satírica tiene el nombre de Francisco Poderoso para que el lector recuerde al satírico español y, como sus modelos, este relato oscilaría entre la ficción alegórico-picaresca y la censura moral. Se trata de un diálogo entre Poderoso y Tejocote, un mendigo que le informa de algunos pormenores de la ciudad de México al proveniente de Puebla, Poderoso, que sería –apunta Buxó– un ignoto dramaturgo a quien los clérigos poblanos habrían censurado su teatro y que en su diálogo con Tejocote hará una brillante defensa del arte teatral, no sólo como diversión sino además como una “cátedra de enseñanza moral e instrucción pú-

blica” (41), acorde con los presupuestos de Moratín y Jovellanos.

Entre los seguidores de Quevedo y Torres Villarroel, la ficción novohispana cuenta también con otra obra, el *Sueño de sueños* de José Mariano Acosta, a cargo de la investigadora de Zacatecas, María Isabel Terán Elizondo, quien, después de un concienzudo estado de la cuestión, aborda tres temas: el sueño, la muerte y la sátira, aunque más bien esta última no sería un tema. Acosta sigue las ideas quevedianas del sueño como imagen de la muerte y reelabora el *Sueño de la Muerte*, para lo cual convierte a Quevedo en protagonista y guía, a la vez que en un crítico que va autorizando o discrepando con la obra que está en proceso de escritura. Respecto al tema de la muerte se hace una enseñanza moral con pasajes del *Mundo por de dentro*, en los que se pregona que está indisolublemente unida al tiempo, que está en todas partes y se sienten avisos de su presencia, además de anular las jerarquías, con lo cual estaría más bien en consonancia con la muerte medieval y la tradición de las Danzas, posible antecedente que Isabel Terán no señala. La sátira, más que un tema, sería un recurso, el medio efectivo para desenmascarar la realidad, señalar los vicios de la sociedad y criticar las costumbres a través de la caricatura de personajes como Martín Garabato o Barjoletas, imi-

tando el habla popular o ensartando chistes y refranes en el discurso de algunos personajes.

De *La portentosa vida de la muerte* (1792), otra de las pocas obras de ficción del XVIII, de autor conocido, del franciscano Joaquín Bolaños, se ocupa José Carlos Rovira, de la Universidad de Alicante, quien comienza su ensayo “Pequeño Atlas de la memoria, la moral y la muerte” descalificándola como “realmente bastante mala” (45) y no se podría considerar obra de ficción sino tratado moral al estilo de los *Ars moriendi* del XV y en relación con el género emblemático. Rovira propone entonces hacer una lectura del texto de una manera iconográfica a través de los dieciocho grabados de Francisco Agüera Bustamante, que acompañan la edición, y los pone en diálogo con estampas de Holbein, Dürero, Brueghel el viejo y Valdés Leal, pero lo más interesante es que estudia dos de los grabados de Agüera en los que se usan símbolos de la masonería, en “efervescencia social en el virreinato en aquellos años” (58).

La segunda sección, bajo el título “Juegos ficcionales”, abarca varios análisis sobre obras pastoriles y religiosas: *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* de Bernardo de Balbuena, *Los sirgueros de la Virgen* de Francisco Bramón y *El Pastor de Nochebuena* de Juan de Palafox y Mendoza. Gema

Areta, de la Universidad de Sevilla, aborda el *Siglo de Oro* como “una gran máquina para hacer artificios” (102) y encuentra la trabazón entre las églogas destacando los preámbulos y las líneas que se desarrollarán más adelante; se detiene en la conexión de objetos, que, retomando las palabras de Buxó, son “miniatura compendiosa” (100), que encierra secretos cifrados: arco, carcaj, vaso, cuchara son verdaderos artificios poéticos, donde está condensada la mitología, a la vez que forman parte del diálogo amoroso. Los insectos: abejas, hormigas y mosquitos, que aparecen en las diferentes églogas, sirven a Balbuena para hablar del artista capaz “de encerrar el mundo en la brevedad de la obra” (107). Eduardo Hopkins, de la Pontificia Universidad Católica del Perú, analiza la función del agua comenzando por Erífile, ninfa del agua, relacionada con la poesía y el amor; diserta sobre el significado de los nombres Erífile y Eritrea y va desgarrando algunos mitos acuáticos, además de señalar las asociaciones entre el agua y la escritura, entre el agua y la música, a través del mito de Orfeo y Eurídice, que remite cifradamente a la biografía amorosa de Balbuena, según lo estudiara José Pascual Buxó (1993). Finalmente, Hopkins relaciona el paisaje natal de Balbuena, Valdepeñas, con la Ciudad de México, ambos con agua subterránea, lagos,

humedales y fuentes; así el viaje subacuático del pastor permite al poeta aunar los dos mundos a los que pertenecía: el peninsular y el americano. José Antonio Mazzotti estudia la poética del espacio en *Siglo de oro* y compara el viaje subacuático del pastor Serrano con el de Ulises al Hades, y con el de Eneas en Cumas, que, curiosamente, también se encuentran, como Balbuena, con Erífile, “símbolo de la pasión y la búsqueda de la belleza” (145). Establece luego las conexiones de *Siglo de oro* y *Grandeza mexicana* y sostiene que los sujetos de ambas obras son intercambiables, ambas carecen de trama y estructura general; en ambas se destaca la condición acuática de la ciudad y se defiende la importancia de México como espacio central con las finalidades estética y política.

La obra del bachiller Francisco Bramón, *Los sirgueros de la Virgen* (1620), es situada por Beatriz Aracil, de la Universidad de Alicante, en el contexto de las fiestas realizadas en la Nueva España con motivo de la defensa de la pureza de la Inmaculada. Así, Bramón hace dialogar a sus pastores no de cuestiones amorosas sino con reflexiones teológicas para exaltar a la Virgen, además de incorporar un festejo religioso barroco en el espacio novelesco a través de la relación como recurso narrativo. Aracil hace un interesante y original análisis de la obra

como una relación de fiestas y para ello va dando cuenta de las transformaciones que se dan a lo largo de la novela: de lo pastoril a lo divino, el entrecruzamiento de novela y relación, la incorporación del componente autobiográfico, el elemento urbano de las celebraciones marianas, con lo cual se traslada el ámbito pastoril al urbano; en la descripción del arco erigido para el festejo habría también dos discursos, el ecfrástico y el doctrinal, cuya explicación corre a cargo del sacerdote Sergio, y, por último, el discurso teatral con el *Auto del triunfo de la Virgen*, no como texto dramático sino como relación de una representación a partir de un relato ecfrástico.

Beatriz Barrera, de la Universidad de Sevilla, aborda las tan debatidas cuestiones genéricas de la obra de Bramón: desecha, en primer lugar, el rubro de novela pastoril con preferencia del de “silva”, es decir, “tratados juntos para diversión” (182), como, explícitamente, se define la novela en los textos preliminares: una “copiosa silva”, en la que el lenguaje trasciende lo doctrinal para defender el canto y la poesía. Llama la atención luego sobre el peculiar uso de la écfrasis en Bramón, que es “multisensorial”, porque presenta a una naturaleza animada que quiere participar del festejo de la Virgen, porque Bramón “trató de armonizar teología y poé-

tica, cánones y ficción, teatro y religión” (194), a la vez que reúne su propio cancionero en la obra.

De talante muy diferente es el ensayo de Giulia de Sarlo, quien más que dar certezas plantea interrogantes sobre los intercambios culturales entre los dos virreinos más importantes de la América hispana; sus líneas de investigación parten de un documento inédito hallado en el Archivo General de la Nación, de la ciudad de México, en el que Bramón pide permiso a la Inquisición para enviar su libro a Lima. La investigadora encuentra una interesante coincidencia entre los jeroglíficos de Bramón con las letanías peruanas más que con las letanías lauretanas, con lo cual se identificaba con un producto criollo; la autora se pregunta por el interés de Bramón en que 70 copias de su libro llegaran a la Ciudad de los Reyes en lugar de a la metrópoli, como lo hicieron Balbuena y Sor Juana, y mucho antes, aunque De Sarlo no lo nombra, Antonio de Saavedra Guzmán, el primer criollo que publicó en España *El Peregrino indiano* (1599). El estudio de De Sarlo concluye que “la historia de *Los sirgueros* y del papel de Francisco Bramón en la construcción de un espacio cultural continental y criollo está todavía por contar” (214), apreciación muy negativa, a mi juicio, dada la creciente cantidad de estudios que actualmente hay sobre la obra de

Bramón, sólo en este volumen es la que más se estudia: cuatro trabajos de catorce que lo componen, más los incluidos en las diversas publicaciones de los trabajos del Seminario de Cultura Novohispana, dirigido por José Pascual Buxó. Jaime Martínez, de la UNED, sitúa *Los sirgueros* en la tradición de los *contrafacta*, en medio de un contexto polémico entre los inmaculistas (franciscanos y jesuitas), que defendían la pureza de la Virgen y los que se oponían (dominicos), con lo cual Bramón toma posición en el debate. Coincide Martínez con Aracil en que la obra se presenta “como una relación de unos festejos celebrados en honor de la Inmaculada Concepción” (230), por lo tanto, se enriquece no sólo con la mezcla de prosa y verso, como era usual en las ficciones pastoriles, sino además con emblemas y una obra de teatro; coincide con Beatriz Barrera en tratarla como una silva y como un cancionero. Define la novela como de “marcado carácter cortesano” (237), destruyendo así uno de los fundamentos de la pastoril: el menosprecio de corte y alabanza de aldea, con lo cual, al subvertir los tópicos, Bramón está poniendo de manifiesto la decadencia del género pastoril por “una falta de fe en el mismo código bucólico” (238).

Dos trabajos más se dedican a *El Pastor de Nochebuena* (1644) de Juan de Palafox y Mendoza. En el de Miguel

Zugasti, de la Universidad de Navarra, quien editó la obra en 2001, se estudia a Palafox en su faceta de hombre de letras con escritos políticos, históricos y eclesiásticos, entre los que se agrupa *El Pastor de Nochebuena*, que es un tratado de ascética con estilo alegórico o, como lo llama Palafox, “figurado y parabólico”, estilo que elogiará Gracián en dos ocasiones, como nos informa Zugasti, quien recoge algunos ejemplos de la recepción de esta obra en *El Criticón* (1651, 1653 y 1657) de Gracián, y en *La verdad vestida* (1670) de Juan de Rojas, además de dar cuenta del éxito y las varias ediciones en España y –más tarde– en Europa, con diversas traducciones. Sitúa también la obra en el contexto novohispano y, en concreto, la relaciona con los sinsabores que padeció Palafox en medio de las intrigas del poder vi-reinal, para considerar por fin el texto como un relato iniciático del viaje espiritual de un Pastor, quien va de la mano de entidades alegóricas que le dan lecciones para ayudarlo a reconocer la verdadera cara del *Desengaño*, después de haber transitado por los dos caminos, el de las virtudes y el de los vicios, que pueden ser *locus amoenus* o espacios ásperos y abruptos, que, a mi parecer, tienen más que ver con la literatura de visiones. El otro ensayo es el de Ana Sánchez, de la Universidad de Sevilla, quien se remite a las palabras de Zugasti para definir el

texto como un tratado de ascética, pero con un barniz estético. Sitúa la obra en la tradición literaria alegórica de materia didáctico-doctrinal y alude al recurso onírico y a la simbología lumínica. Analiza también el espacio como “facilitador del aprendizaje y la memorización del catálogo de vicios y virtudes” (255) y vincula el texto con las artes de la memoria y la emblemática. El viaje iniciático se configura “como un libro –ilustrado– de dogmas que hay que decodificar” (257), aunque más bien es un pastor pasivo al que van guiando sus compañeros alegóricos con los códigos descifrados. Su función sería transmitir a los lectores la doctrina en la que él se va instruyendo.

Por último, la obra *Infortunios de Alonso Ramírez* de Sigüenza y Góngora es documentada históricamente por el profesor de la UNED, Antonio Lorente Medina, quien se remonta al año 2007 en que López Lázaro encontrara una carta que el virrey Conde de Galve enviara a su hermano con la relación de Alonso Ramírez, quien existió realmente y fue un pirata caribeño. Que fuera un encargo del virrey no es ninguna novedad, puesto que se le pide a Sigüenza y Góngora su escritura; lo que sí expone Lorente con sumo detalle es la situación peligrosa que vivía el virreinato de la Nueva España, a cargo de Galve, frente a la pi-

ratería y los contraataques que él mismo promovió contra franceses, ingleses y holandeses. Así, la obra sería para el virrey y sus aliados (su hermano, el Duque del Infantado y el Marqués de los Vélez) un relato de gran utilidad política. Se remite también al cotejo que hace López Lázaro de *Infortunios* con el *Diario de las Novedades de Filipinas desde junio de 86 hasta el de 87* y con el *New voyage around the world* de Wiliam Dampier, que relatan los mismos sucesos y se detiene en el capítulo III, documentando los conflictos del sudeste asiático entre la Compañía inglesa y Siam, así como la revuelta portuguesa y criolla de Bangkok y su abominación a los galos para proporcionar bases históricas al texto y resumir en que Alonso había distorsionado la verdad, porque no recalaba en las islas de la corona española para poder vender su botín pirata y su retrato, gracias a la ayuda de Sigüenza, es un claroscuro que oculta momentos importantes de su actividad pirática.

En general, es un volumen de investigación en el que se plantean nuevas lecturas de la prosa virreinal en Nueva España y se insiste en que estas obras analizadas deben conquistar su propio espacio en la historia de la literatura novohispana y mexicana, al mismo tiempo que se invita, como lo hace Pascual Buxó, a fatigar los ar-

chivos en busca de nuevos manuscritos que animen a los investigadores a emprender una cruzada en busca del patrimonio literario novohispano.

María José Rodilla
Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (México)
rodile6@yahoo.com.mx

Binotti, Lucia
Cultural Capital, Language and National Identity in Imperial Spain. Londres: Tamesis, 2012. 207 pp. (ISBN: 978-1-85566-245-2)

Raras veces aparecen estudios dedicados a dar una visión panorámica e integradora del Siglo de Oro español, visto como un proceso cultural dinámico con sus propias estrategias, mecanismos y discursos ideológicos en dialéctica constante. Por ello, el libro de la profesora Lucia Binotti, de la Universidad de Carolina del Norte, configura una novedad y una contribución de suma relevancia para la comprensión de este periodo cultural, las relaciones hispano-italianas entre los siglos XVI y XVII, así como la historiografía lingüística durante la temprana modernidad europea. Estructurado en dos partes, el libro se abre con una ambiciosa introducción que discute tanto su perspectiva teórica como sus alcances: describir y evaluar

los mecanismos culturales que forjaron el Siglo de Oro en el contexto del fértil intercambio intelectual entre España e Italia. Uno de los elementos fundamentales en la creación del Siglo de Oro español, según lo apunta la autora, es la lengua, motivo de reflexión, debate y preceptivas que revelan la conciencia y la activa participación de las *élites* culturales en la política de la monarquía hispánica.

Los tres términos que abarca el título de esta investigación son solidarios entre sí y vienen a iluminarse mutuamente. El capital cultural está conformado por productos artísticos (textos, pinturas, discursos varios) considerados bienes prestigiosos entre las *élites*. El lenguaje, tanto en su *praxis* como en el debate en torno a su origen y su preceptiva, es otro configurador principal de la autoridad cultural durante el Siglo de Oro y bien podría afirmarse que cualquier intento de elaborar dicha autoridad empieza por articularse a partir de la reflexión sobre la lengua: cuál es su origen (noble o vulgar, antiguo o reciente), en qué reside su calidad, cómo debe escribirse o pronunciarse, qué autores o estilos son dignos de imitar, etc. Finalmente, la identidad nacional, basada en la consolidación del castellano como lengua vernácula noble, es uno de los pilares del concepto de España imperial. Todos los proyectos literarios y lingüísticos del Siglo de Oro

nacen de, a la vez que alimentan, este contexto político y cultural; el de un imperio que se expandía enriqueciendo su lengua y su literatura forjadas a lo largo de un debate ideológico que tenía en Italia, sus autores y corrientes artísticas una inspiración y un espejo en el que reflejarse y compararse a la busca de modelos y teorías. El resultado de esta compleja comunicación produce el periodo que conocemos modernamente como Siglo de Oro.

La primera parte de la investigación de Binotti, centrada en el público, el patronazgo y los mercados culturales, se ocupa del estudio de las relaciones ítalo-hispanas a través de casos emblemáticos. En primer lugar, analiza cómo los humanistas italianos se apropiaron de la novela sentimental española, un producto de la tardía Edad Media castellana, y la convirtieron (a través de la traducción, pero también de un empaque editorial particular) en un producto literario elevado, dirigido a un público letrado y distinguido de las ciudades-estado italianas. En el capítulo siguiente, la investigadora se ocupa de estudiar el caso de la traducción del *Orlando furioso* al español, ambicioso proyecto de Jerónimo de Urrea, cuya publicación, bajo el auspicio de Alfonso de Ulloa, se da por las prensas de Gabriel Giolito en Venecia a mediados del XVI. La idea de la esmerada edi-

ción, con apéndices de vocabulario y otros materiales, era convertir el *Orlando* en un clásico para el público español, carente todavía de textos autóctonos a la altura de la obra de Ariosto. Este “empaque” editorial del *Orlando furioso*, que lo canonizó como modelo literario y lingüístico, omnipresente en la mente de tantos creadores áureos (de Cervantes a Quevedo, por citar dos hitos), es al que refiere, en clave de parodia, el prólogo de la primera parte de *Don Quijote de la Mancha*, cuando el autor imagina cómo le hubiera gustado ver su libro impreso: “Cervantes’ ideal edition of his own novel matches the format with which the *Furioso* had been marketed by Italian printers since its appearance” (85). De la mano de esta asimilación del modelo épico-narrativo de Ariosto, el autor de *Don Quijote* también adquirió la lección del erotismo italiano como energía creativa y lúdica, como lo revela el comentario de Binotti al episodio de la imprenta de Barcelona en la segunda parte de 1615.

La presencia de la literatura erótica, de raíz italiana, y sus posibilidades artísticas durante el Siglo de Oro español quedan efectivamente analizadas en el capítulo tercero de *Cultural capital...*, dedicado a la “Fábula de Polifemo y Galatea”. La autora postula que el poema gongorino brinda claves para una lectura erótica a par-

tir la tradición de la pornografía renacentista, basada en pinturas mitológicas de los maestros venecianos. Mediante un sutil análisis, la investigadora hace evidentes las huellas de la escritura erótica gongorina, que imita la llamada “pintura de borrones” veneciana y enaltece a la dócil Galatea en desmedro del monstruoso Polifemo. El análisis no excluye la consideración del público al que va dirigido el poema, presuntamente selecto, que debía encontrar placer en la descodificación de un mensaje sexualmente cargado, que prioriza el goce de la lectura individual y silenciosa.

La segunda parte de *Cultural capital...* se centra en la exploración de la filología como método humanista, así como la cultura institucional y el debate ideológico. Binotti destina un capítulo a examinar la figura y obra de Ambrosio de Morales, intelectual que importó los métodos historiográficos italianos a la península y cuyo magno proyecto, incompleto, de la *Crónica general de España*, se proponía ofrecer una imagen unitaria del pasado, en el marco del discurso imperial que encontraba en el mito gótico uno de sus elementos identitarios. Por último, el sexto capítulo del libro se ocupa de la obra de Bernardo de Aldrete, intelectual cordobés que, siguiendo la estela de Morales, se propuso una investigación sistemática del lenguaje, que lo llevó a componer el primer análisis

histórico de las lenguas románicas, incluyendo en su reflexión a las lenguas amerindias, de las cuales tenía testimonio a través de su amistad con el Inca Garcilaso de la Vega.

A lo largo de su investigación, la profesora Binotti se desliza con erudición y sagacidad entre ambas tradiciones, italiana y española, siguiendo las líneas maestras de su método analítico: la filología, la historiografía y fenómenos culturales como la canonización literaria, la formación de un público y el patronazgo, a la búsqueda de “a more truly comparative cultural and intellectual history” (12). Como resultado, *Cultural Capital, Language, and National Identity in Imperial Spain* constituye un aporte más que significativo para la comprensión de cómo se forjó el Siglo de Oro español, a partir de su diálogo con el Renacimiento italiano, así como de la autorreflexión en torno a la identidad nacional y su papel en la constitución de la idea de imperio. El trabajo de la profesora Binotti ilumina pasajes de la historia cultural española –como la “Fábula de Polifemo”, *Don Quijote*, la apropiación castellana del *Orlando furioso* y las novelas sentimentales en Italia, entre otros– con una perspectiva novedosa y creativa. En los tiempos actuales, cuando lo común es la escisión entre los estudios estrictamente textuales y los de índole más bien teórico-especulativa, una inves-

tigación como la propuesta por este libro es ejemplar y se vuelve imprescindible para abordar aspectos diversos de la producción cultural española (proyectos editoriales, patronazgo, públicos, canonización, erotismo literario, debates lingüísticos, métodos historiográficos, etc.) entre los siglos XVI y XVII.

Fernando Rodríguez Mansilla
Hobart and William Smith Colleges
(NY, EE.UU.)
mansilla@hws.edu

Blanco López de Lerma, María José
Life-Writing in Carmen Martín Gaité's "Cuadernos de todo" and her novels of the 1990s. Woodbridge: Tamesis, 2013. 205 pp. (ISBN: 978-1-85566-247-6)

El ser humano siempre ha sentido la necesidad de tomar las riendas de su vida a través de la escritura. Los diarios, las cartas y otros modelos de escritura personal han evolucionado en la literatura universal a lo largo de los siglos. Este progresivo cambio también se hace palpable en la producción de Carmen Martín Gaité. La escritora salmantina recurre en sus novelas al empleo del diario o de la carta como estrategias narrativas y, asimismo, como objeto de reflexión en el seno de largos ensayos y artículos. Sus textos nacen de un sentimiento

muy intenso de comunicación. Carmen Martín Gaité necesita contar a un interlocutor cualquiera lo que está viviendo para continuar hacia adelante. Blanco López advierte el deseo existencial que se esconde tras los cuadernos de Martín Gaité y asume la tarea de abordar un estudio profundo sobre la escritura personal en *Cuadernos de todo* (2002) y en las cuatro novelas que concluye en los años noventa: *Nubosidad variable* (1992), *La Reina de las Nieves* (1994), *Lo raro es vivir* (1996) e *Irse de casa* (1998).

El presente libro, publicado en inglés, representa una crónica de aquellas escritoras que a lo largo de la historia han manifestado una especial predilección hacia el recurso de las cartas y los diarios en sus novelas. Blanco López regresa a los orígenes de ambos subgéneros para elaborar, a través de Carmen Martín Gaité, un estudio solvente de la necesidad femenina de acudir a la escritura autobiográfica como forma artística.

La autora inicia este trabajo con una extensa introducción en donde repasa la trayectoria literaria de Carmen Martín Gaité y de recepción en España y en el extranjero. Tras una cautelosa exploración bibliográfica, Blanco López se detiene en *Cuadernos de todo* (2002) para analizar la estrecha relación que existe entre los escritos de Martín Gaité y su vida. Revisa con rigor el estilo literario y los temas que

recoge cada texto y centra su atención en dos cuestiones protagonistas en esta obra: la familia y el papel que representaba la mujer en la sociedad española durante la década de los años sesenta. Finalmente, profundiza en la técnica retrospectiva de la que se sirvió la escritora para permitir que los protagonistas de sus últimas novelas reconstruyeran episodios traumáticos vividos en su pasado.

En el capítulo “Letters, Diaries and Self-Reflective Writing” (15-49), Blanco López emprende un acercamiento a la incorporación de la mujer a la literatura en el siglo XIX. Ilustra con ejemplos el extraordinario éxito que un siglo después experimentaron los diarios y epistolarios en el mercado literario e indaga las influencias que las escritoras españolas recibieron en la creación de sus diarios. Lord Byron, Virginia Woolf, Simone de Beauvoir, Katherine Mansfield o Franz Kafka guiaron a novelistas como Carmen Martín Gaité en sus cuadernos más personales. La última parte de este apartado consiste en un análisis pormenorizado de la función que desempeñaban las cartas y los diarios en la narrativa de Carmen Martín Gaité. Tras un agudo acercamiento a su primera novela, *Entre visillos* (1958), la autora realiza el mismo ejercicio en *Ritmo lento* (1963), *La búsqueda de interlocutor* (1973), *Retabílas* (1974), *Fragments de interior* (1976),

El cuarto de atrás (1978), *El cuento de nunca acabar* (1983), *Desde la ventana* (1987), *Usos amorosos de la postguerra española* (1987), *Nubosidad variable* (1992) y *Lo raro es vivir* (1996). Blanco López sostiene que las escritoras elaboran diarios porque en esta forma artística encuentran una libertad de expresión plena. Se convierten en el sujeto protagonista de sus textos y hablan de sus emociones y sentimientos, crean sus historias amorosas, exponen sus pensamientos y deseos, se descubren a sí mismas y entienden el mundo que las rodea. En definitiva, abren la puerta de su alma y rompen su silencio.

El siguiente capítulo, “*Cuadernos de todo: Carmen Martín Gaité’s Diaries*” (50-111), constituye una aproximación al contenido de un volumen enriquecido por treinta y cinco cuadernos, para elaborar un exquisito análisis en torno a la estructura y los temas que Carmen Martín Gaité expuso por escrito en sus diarios (importancia del diálogo entre hombres y mujeres, crítica de las posturas feministas, repercusiones de la maternidad y de la independencia). La autora se propone a su vez demostrar una estrecha conexión entre *Cuadernos de todo* y las obras de ficción de Martín Gaité, y un significativo paralelismo entre su vida y la literatura. Blanco López profundiza en la necesidad de meditación y de entablar conversa-

ción que albergó la escritora durante toda su trayectoria. La figura del interlocutor se hace indispensable en la esfera privada y profesional de una novelista que defiende la importancia de expresar las reflexiones personales para que éstas no se ahoguen en el interior de uno mismo y se conviertan en angustia y sufrimiento.

A través de las meditaciones de la escritora, profundiza en cuestiones que protagonizaron las novelas de Martín Gaité en 1990: la relación entre los padres y los hijos, la soledad conyugal, la sociedad consumista. La autora va más allá y se inmiscuye en los avatares que integraban el día a día del taller de la escritora, observa con cautela cómo dialoga en sus cuadernos con algunos de los escritores que ha leído y “tira del hilo” de los pensamientos que ellos le provocan. Los textos de Wilhelm Wundt, Simone de Beauvoir o Max Weber ayudaron a Martín Gaité a expresar todo lo que sentía sobre el mundo que la rodeaba. Finalmente, explora los primeros pasos de algunas de las novelas más importantes de la escritora (*Retabílas*, *Fragmentos de interior*, *El cuarto de atrás*, *Nubosidad variable*, *La Reina de las Nieves*, *Cuenta pendiente*) a través de sus diarios.

El tercer capítulo, “*Nubosidad variable*: Letters and Diaries, Female Friendship through Writing” (112-136), analiza las características de la

primera novela que la escritora salmantina publica en los años noventa. María José Blanco presenta esta obra como el ejemplo más claro de cómo la escritora se sirve del diario y de las cartas para diseccionar su interior más profundo y entregarlo al lector a través de sus personajes.

La autora nos introduce con paso lento en el interior de cada una de las cartas que vertebran la obra y comenta los acontecimientos que se van sucediendo en torno a la amistad entre dos mujeres, Sofía y Mariana. Su relación epistolar llena un doloroso vacío existencial, ordena un pasado quebradizo y pone voz a frustraciones y cientos de historias silenciadas año tras año. En esta parte del trabajo, Blanco López analiza el estilo de la escritura que presentan en sus epístolas las dos interlocutoras. Asimismo, se detiene con interés en estudiar las discrepancias en la esfera conyugal y las relaciones entre madre e hija que tanto atraían a la escritora y que se revelan a través del diario de Sofía. La cuestión de la soledad y la incomunicación es tratada con solvencia a propósito de las cartas que envía Mariana a su amiga.

“*La Reina de las Nieves*: a Personal Search through Diaries and Letters” (137-60) compone el cuarto capítulo de esta monografía. Blanco López camina junto a los recuerdos del protagonista, Leonardo, viaja a través

de sus cartas y explora en detalle el camino retrospectivo que realiza el protagonista. De nuevo, la autora se detiene en la relación padre e hijo que Martín Gaité retrata en la novela. El diálogo con su progenitor y el reencuentro con su pasado a través de sus memorias escritas se convierten en una guía para el futuro del protagonista. Por último, analiza un aspecto significativo en *La Reina de las Nieves*: la influencia que los cuentos de hadas ejercen en el contenido de la novela, para lo cual ofrece un concienzudo estudio intertextual. *The Snow Queen* (Christian Andersen), *L'Étranger* (Albert Camus) y *The lady from the Sea* (Henrik Ibsen) mantienen una estrecha relación con las actitudes y cualidades que caracterizan a los personajes de la novela de Carmen Martín Gaité. Los cuentos de hadas, en especial *The Snow Queen*, ayudan a Leonardo a comprender su historia y a encontrar su lugar en el mundo.

El siguiente capítulo, "*Lo raro es vivir*: Personal Reflections from Historical Research" (161-79), representa un acercamiento a las preocupaciones que albergaba Carmen Martín Gaité en 1990 y que vuelca sobre la protagonista de su novela. Ese año muere la hija de la escritora y siente cómo sus días se llenan de preguntas en torno al sentido de la vida. *Lo raro es vivir* (1990) recoge muchos de los temas que la novelista había trabajado

con anterioridad. La cuestión de la muerte y la existencia humana es el núcleo en torno al que se desarrolla el argumento. Blanco López inicia una investigación sobre el sentido de la existencia a través de las reflexiones que escribe Águeda, la protagonista. La muerte de su madre es el desencadenante de la nueva dinámica que adquiere la vida del personaje. Águeda explica su presente desde el pasado y mediante el recurso de la escritura autobiográfica. La autora profundiza en este instrumento narrativo tan característico de la novela existencial. De nuevo muchas de las ideas que Virginia Woolf expuso en *A Room of One's Own* están presentes en el tratamiento que Carmen Martín Gaité hace de la soledad en *Lo raro es vivir*. Por su parte, las teorías de Chodorov sobre la maternidad y la relación entre madre e hija se hacen evidentes en las meditaciones, los sueños y el carácter de Águeda.

La última novela en la que se adentra la autora es *Irse de casa*. El acercamiento a este texto lo hace a través de un estudio que titula "*Irse de casa*: Life through the Cinematographic Lens, Writing One's Own Life-Script" (180-98). Blanco López insiste en una cuestión protagonista en las novelas que Martín Gaité publica en 1990: regresar al pasado como terapia para comprender el presente y dar un paso hacia el futuro. Las cartas

se convierten en el vehículo que permite a los personajes trasladarse a través del tiempo para asumir el control de sus vidas.

En 1980 Carmen Martín Gaité se sumerge en el mundo de la televisión y comienza a elaborar guiones de series y películas con el propósito de recuperar el control de su propia vida. La autora muestra el modo en el que esta actividad profesional influyó en la escritura de sus posteriores novelas; repasa, a través de fragmentos textuales muy ilustrativos, los elementos cinematográficos de que se sirve Martín Gaité. *Irse de casa* recoge una serie de situaciones y detalles narrativos que recuerdan el guion de una película. El capítulo concluye con una revisión de los temas, personajes y motivos literarios y formales que completan el argumento de la novela.

La escritura personal es en Carmen Martín Gaité un proceso de análisis y reflexión personal que permite al autor de los textos madurar y crecer interiormente. Tras este ambicioso trabajo, Blanco López ayuda al lector a descubrir en las cartas y en los diarios *la tabla de salvación* de la que hablaba en tantas ocasiones la novelista salmantina: “Life-writing as therapeutic writing, the writing cure, writing after traumatic or difficult times, where the writers (or their fictional characters) are able to see themselves from an objective point of

view” (199). Este libro es sin duda un gran aporte al estudio de los textos biográficos de carácter literario, un ámbito que continúa ofreciendo extraordinarias revelaciones.

Virginia Marín Marín
Universidad de Navarra
vmarin@alumni.unav.es

Bravo-García, Eva, y María Teresa Cáceres-Lorenzo

El léxico cotidiano en América a través de las Relaciones Geográficas de Indias: Tierra Firme y América del Sur, siglo XVI. Berna: Peter Lang, 2013. 150 pp. (ISBN: 978-3-0343-1366-7 papel; 978-3-0352-0187-1 eBook)

Eva Bravo-García y M.^a Teresa Cáceres-Lorenzo son las autoras de este novedoso estudio sobre el léxico cotidiano de América en el siglo XVI, organizado en seis capítulos más “Bibliografía”, “Índice de figuras” e “Índice de las Relaciones Geográficas utilizadas”.

En el capítulo 0 (“Introducción”), presentan la fuente sobre la que se basa su trabajo, las denominadas *Relaciones histórico-geográficas del siglo XVI*—un corpus de documentos administrativos que, pese a su singularidad, no ha recibido atención lingüística—y anuncian también los objetivos que se proponen alcanzar: describir

los rasgos distintivos de las *Relaciones Geográficas* (RG en el libro), defender su idoneidad como material para el análisis lingüístico y fundamentar el proceso de americanización del léxico en el contexto plurilingüe y pluricultural en el que se elaboraron.

El libro tiene en cuenta los documentos de la segunda mitad del siglo XVI (es entonces cuando se produce la configuración lingüística y social del continente americano) pertenecientes a Tierra Firme y América del Sur, territorio de tránsito y menos investigado hasta el momento.

El capítulo 1, “Historiografía indiana y tipología textual de las RG de Indias”, presenta una descripción de las características de un corpus documental que ha sufrido numerosos traslados. Realizadas desde la segunda mitad del siglo XVI hasta el siglo XVIII, las *Relaciones Topográficas* o *Geográficas* (han recibido las dos denominaciones) son la respuesta a una iniciativa de la Administración real española que, interesada en recabar información veraz sobre el territorio americano, enviaba a América cuestionarios que debían ser cumplimentados por individuos conocedores del territorio. Así pues, constituyen un material excepcional para el estudio del léxico, ya que recogen un caudal generoso y auténtico de voces cotidianas. Las autoras presentan algunos antecedentes en esta iniciativa de recopilar información sobre

el continente americano, pero destacan las figuras de Juan de Ovando, Juan López de Velasco o Pedro Fernández de Castro como responsables, desde el Consejo de Indias, de la elaboración y el envío de los cuestionarios, en los que se solicitan regularmente descripciones de lugares, recursos, creencias, organización social, administrativa y eclesiástica. La información obtenida debía recogerse en el *Libro de las descripciones* del Consejo de Indias.

Desde el punto de vista discursivo, las *Relaciones* se describen como textos administrativos, en tanto que emanan de una autoridad y son cumplimentados por otras autoridades. Son, por su función, textos informativos, casi siempre expositivos y descriptivos en su contenido. Para su ejecución, existían una jerarquía y una clara delimitación de funciones: desde la autoridad civil o eclesiástica encargada de promover la elaboración, hasta el informante directo –con frecuencia anónimo y cuidadosamente seleccionado–, indígena o residente, además de las autoridades regionales y locales que recopilan el material o garantizan la veracidad de la información. Destacan Bravo-García y Cáceres-Lorenzo la oralidad de estas fuentes; según indican, pese a responder a una estructura predeterminada, la impronta oral no solo se manifiesta en las intervenciones directas, sino tam-

bién en algunos rasgos sintácticos, o en el nivel léxico, en el uso de palabras cotidianas, de sufijos apreciativos y de expresiones populares.

En el capítulo 2 (“Panorama lingüístico de las RG de Indias”) Bravo-García y Cáceres-Lorenzo se ocupan del contexto cronológico, cultural y lingüístico de la sociedad americana en su proceso de criollización. A diferencia de otros textos, las RG permiten apreciar las “primeras actitudes hacia la *lengua del imperio*” (41) en el Nuevo Mundo. La colonización y evangelización de América no eran posibles sin una lengua vehicular. Si, en un primer momento, la enseñanza del español constituye un objetivo primordial, desde la segunda mitad del siglo XVI conviven dos actitudes que tendrán consecuencias en la configuración lingüística del nuevo continente; la castellanización de los indígenas no deja de ser un objetivo, pero se asume la necesidad del aprendizaje, por parte de los españoles, de lenguas autóctonas, y crece también paulatinamente el interés por lo indígena. Comienza así un período de alfabetización de españoles y americanos en lenguas generales, que aumentan su difusión y facilitan la tarea evangelizadora. Además, al tiempo que se aprovechan estructuras jerárquicas preexistentes para obtener rendimiento económico, también se extiende un cambio de mentalidad (re-

presentada, entre otros, por Francisco de Vitoria y el padre Las Casas) que permite valorar la cultura prehispánica. Destacan Bravo-García y Cáceres-Lorenzo que entre los autores de las RG existe una conciencia lingüística, que se manifiesta en valoraciones sobre el contexto lingüístico y cultural, sobre la necesidad o incluso el uso correcto de ciertos términos.

El capítulo 3 (“La creatividad léxica en las RG”) aborda la descripción del léxico de las *Relaciones* desde la perspectiva de la creatividad. La designación de realidades desconocidas para los destinatarios está sujeta a la necesidad (los autores tienen que informar eficazmente), a la inteligibilidad y economía (han de ser comprendidos por lectores ajenos a la realidad americana, y deben limitar el uso de voces autóctonas), y a la calidad (la denominación escogida será la que estimen mejor entre todas las posibles). El entorno comunicativo es, además, complejo, ya que obliga a considerar la realidad americana, la criolla y la europea. Los autores, más prolijos en las primeras narraciones, optan por una voz o expresión patrimonial o por una voz indígena, y excepcionalmente por creaciones originales. Conforme avanza la colonización, algunos indigenismos se consolidan y llegan a utilizarse para designar realidades semejantes de otros lugares. Se detienen las autoras en describir y ejemplificar

las creaciones hechas sobre bases léxicas patrimoniales (mediante sufijos, complementos, estructuras comparativas y descriptivas) y sobre bases americanas de distintas lenguas (a las que pueden acompañar la traducción o el término indígena más general), y observan la frecuente presencia, junto al neologismo, de marcas que indican la adscripción americana (*que acá llaman, que llamamos, que se dice, que llaman los indios...*). La necesidad creativa, señalan, trae consigo la incorporación de indoamericanismos en la lengua hablada en América.

Con el auxilio constante de mapas, gráficos y testimonios, el capítulo 4 (“Preferencias en el uso del préstamo indígena”) se dedica al estudio de los préstamos indígenas, componentes del vocabulario del español panhispánico. Las circunstancias discursivas en que se elaboraron las RG, la finalidad que perseguían y el contexto plurilingüe favorecen la presencia generosa y temprana de voces indígenas de muy diversas procedencias; buena parte de estas voces se presenta fugazmente. Bravo-García y Cáceres-Lorenzo estiman las áreas de las que proceden los préstamos, y observan que los porcentajes no coinciden con los datos que ofrecen otros estudiosos del léxico americano; la singularidad de la fuente (recuerdan también, en este punto, la impronta oral) y el contexto geográfico, que no representa la

totalidad del continente, explican las diferencias. Cuando se produce el encuentro de varias designaciones para una misma realidad, señalan, es el autor el que decide. Las voces antillanas (del arahuaco, caribe, cumanagoto, cumanagato y, sobre todo, taíno) son fruto del primer contacto de los españoles con el elemento americano; su uso en las *Relaciones* no es siempre continuo, pero muchas alcanzan gran difusión también por territorio suramericano. Las voces mesoamericanas se presentan escasamente, a excepción de *chicha*, *aguacate*, *camote*, más frecuentes que sus equivalentes de otras procedencias, y *cacao*, que se propaga por el valor mercantil del producto. En cuanto a las voces de América del Sur, las halladas en las RG, la mayoría quechuismos, superan el centenar (son las más numerosas), y algunas adelantan la datación respecto de otros textos, aunque muchas dejan solo un testimonio. Las autoras subrayan el hecho de que los quechuismos continúan vigentes en las zonas donde se escribieron las *Relaciones*, e incluso han ampliado su extensión geográfica. De los datos hallados concluyen, además, que el número de voces indígenas que conocemos representa menos de la mitad de las que pudieron usarse en ese período.

Cierran este trabajo las “Conclusiones”, capítulo en el que Bravo-García y Cáceres-Lorenzo recapitu-

lan las peculiaridades de la fuente sobre la que se basa su estudio. Destacan la riqueza lingüística y etnográfica que ofrecen, en comparación con otros documentos, las *Relaciones Geográficas*, que, además, permiten observar cómo el léxico americano se estandariza y se regionaliza al mismo tiempo, pero de modo desigual según las circunstancias históricas y sociales de las diversas áreas geográficas. Las RG muestran, asimismo, la importancia del siglo XVI en la gestación del vocabulario americano, y la extensión dispar de los préstamos indígenas.

La colección *Fondo Hispánico de Lingüística y Filología* ofrece, con este volumen, un testimonio de que la amenidad es compatible con el rigor científico. La estructura y la claridad expositiva o incluso la presencia de gráficos y figuras facilitan la lectura al lector informado. La oportunidad de las reflexiones, siempre contrastadas y anotadas, además, naturalmente, de la singularidad de la fuente que se analiza y, por tanto, de la novedad de los datos, convierten estas páginas en indispensables para el lingüista interesado en el léxico de América.

Carmela Pérez Salazar
Universidad de Navarra
cpsalazar@unav.es

Casas, Ana, comp.

La autoficción: reflexiones teóricas. Madrid: Arco/Libros, 2012. 339 pp. (ISBN: 978-84-7635-838-2)

En la prestigiosa serie *Lecturas* de la “Bibliotheca Philologica” publicada por la editorial Arco/Libros, Ana Casas ha asumido el reto de sintetizar en un volumen la compleja cuestión de la escritura del yo, modalidad literaria que ha tenido un amplio desarrollo tanto entre críticos y teóricos, como en la práctica literaria por parte de los escritores. Como es habitual en la serie de la que forma parte, el volumen está dividido en distintas secciones, comenzando con una introducción inédita de la compiladora, seguida de los artículos recopilados (traducidos unos y resumidos otros). Bajo el epígrafe “Autoficción y autobiografía” entran los ensayos de Doubrovsky y Darrieussecq, traducidos del francés; en “Autoficción y novela” se ubican los textos de Colonna (también del francés) y los españoles Alberca y Pozuelo Yvancos; “La autoficción en el cruce de los géneros” incluye los aportes de Gasparini, Forest y Wagner-Egelhaaf. Le sigue la sección de “Perspectivas hispánicas”, en donde hallamos tres aplicaciones a textos literarios concretos de escritores canónicos en la escritura española actual sobre el yo: son los aportes de Cham-

peau sobre Marías, Orsini-Saillet sobre Cercas, y Ródenas de Moya sobre Vila-Matas. Al final va una selección bibliográfica sobre el tema elaborada por Ana Casas.

El artículo que mayor interés reviste es el de Ana Casas, por su carácter inédito y por su encomiable esfuerzo de presentar un panorama sobre las diferentes posiciones críticas ante el concepto de la autoficción. La autora comienza recordando que el término lo inventó Doubrovsky, quien sintió en 1977 la necesidad de definir su experimental y bisémica novela *Fils* (que juega con el doble sentido: ‘hijos/hilos’) como una respuesta literaria a la teoría de Lejeune (“El pacto autobiográfico”, 1973). Lejeune no veía factible que se diera una identidad entre autor, narrador y personaje, en un mismo texto narrativo. En la novela de Doubrovsky se puede encontrar en el paratexto (más precisamente en la contracubierta) que el libro en cuestión es una “ficción de acontecimientos y de hechos estrictamente reales; si se quiere [una] *autoficción*” (10). A partir de entonces, explica Casas, el término cobra una gran dispersión, hasta llegar a convertirse en una especie de cajón de sastre donde se sitúan todas aquellas obras que resultan de difícil clasificación. La autoficción constituye un género (o una modalidad) híbrido, cuyos márgenes están consti-

tuidos por la autobiografía (algunos críticos consideran la autoficción como una variante postmoderna de la misma) y por la novela (con las manifestaciones antirrealistas del vanguardismo actual en las que se dan múltiples usos de diversas metalepsis como característica específica y principal).

Casas señala en su esclarecedora introducción cómo el término es usado desde una perspectiva muy amplia por algunos estudiosos, mientras que otros lo manejan con un sentido más restringido. Entre los que amplían el marco del término se encuentra Vincent Colonna, que hizo la primera tesis doctoral sobre la cuestión en 1989. Colonna se centra más en el carácter novelístico del fenómeno y lo entiende como “la serie de procedimientos empleados en la ficcionalización del yo” (18), de forma que abre la autoficción a textos tales como la *Divina comedia* o “El Aleph”, aunque en los mismos, tal y como apunta Casas, no le cabe al lector la menor duda sobre su carácter ficcional. Pero el trabajo de Colonna es de exploración antropológica y muestra cómo la escritura del yo tiene una larga historia, y propone una división en cuatro macrocategorías de autoficción: 1) la fantástica, donde la presencia del autor en el centro del texto no puede (por el carácter fantástico del relato) confundirse con el autor real; 2) la biográfica, donde el autor fabula su

existencia valiéndose de datos reales y de la verosimilitud, al mismo tiempo que el lector comprende “que se trata de una mentira-verdadera, de una distorsión al servicio de la veracidad” (19); 3) la especular, en la que el autor no se encuentra en el centro sino que forma parte de una reflexión metaliteraria; y 4) la autorial, en la que “el escritor no se desdobra en un personaje” (19), sino que está presente en el texto mediante comentarios y digresiones, pero ausente de la intriga narrada.

Frente a esta visión amplia del concepto que ocupa un vasto tiempo histórico, Casas sintetiza el estado de la cuestión sobre la investigación actual a partir de dos conceptos fundamentales: 1) la ambigüedad entre dos pactos de lectura que en principio resultan excluyentes (el pacto de veracidad/verdad establecido por el pacto autobiográfico, *versus* el pacto ficcional establecido por el carácter novelesco del texto); y 2) el hibridismo, en cuanto que el texto autoficcional combina enunciados de realidad con enunciados de ficción. Como consecuencia de esta hibridez de género, el lector tiene que tomar una postura dual ante el texto, leyéndolo a la vez como autobiografía y como ficción (desestimando por tanto elegir solo una de estas alternativas). Es así como Gasparini resalta la novedad de la tendencia en cuanto que en ella se

mezclan aspectos asociados a la autobiografía (“el uso de la primera persona, la focalización interna o la presencia explícita del tiempo de la enunciación”) con estrategias propias de la novela (“la tercera persona, la focalización 0 y la preeminencia del tiempo de la narración” –23–).

Manuel Alberca elabora su conocida teoría sobre el “pacto ambiguo”, distinguiendo tres modalidades autoficcionales: la biográfica (muy próxima al pacto autobiográfico y al relato factual); la fantástica (con aspectos inverosímiles y por tanto más cercano al pacto novelesco), y lo que denomina la “autobioficción”, donde la vacilación del lector es total, como consecuencia de que lo autobiográfico y lo imaginado están continuamente entretejidos y fundidos.

Ana Casas resume las contradicciones del término y los posicionamientos de los teóricos: “Algunos creen ver un subgénero de la novela y otros de la autobiografía” (26). Advierte a su vez de un peligro, pues el término ocupa un territorio “excesivamente amplio” (26) en cuanto que en él se incluyen todas las formas intermedias entre autobiografía y novela, cuestión sobre la que ya nos alertaron Lejeune y Gasparini. Es así como se van creando también nuevos términos: autobioficción (Alberca), autofabulación (Gasparini), autonarración (Schmitt), o bien propuestas

que inciden en el pronombre personal, tipo Novela-del-yo (Forest) o Figuras del yo (Pozuelo Yvancos).

La recopilación de textos permite ver la complejidad del fenómeno. Algunos críticos (Lejeune, Alberca) se centran en aspectos semánticos para caracterizar el subgénero de la autoficción (esto es, que haya coincidencia explícita de los nombres del autor, narrador y personaje); otros toman una postura contraria ante el polisémico término y cuestionan su utilidad (Pozuelo Yvancos); otros sostienen su importancia como síntoma de época y de la concepción tanto de la realidad como del discurso narrativo vigentes en nuestros tiempos: “Lejos de ser un simple fenómeno de moda, del que los augurios pronostican su desaparición cada inicio de temporada literaria, la expansión de las escrituras del yo a la que estamos asistiendo se inscribe en una tendencia muy acentuada de nuestra literatura y, en consecuencia, de nuestro ambiente cultural” (Gasparini 199-200). A esta posición se adhiere también Forest, quien caracteriza el fenómeno de la autoficción como uno de los modos dominantes de la expresión literaria durante los últimos veinte años (214), al mismo tiempo que, según expone Darrieussecq, es el resultado del cuestionamiento de la práctica ‘ingenua’ de la autobiografía, tanto desde la perspec-

tiva de la construcción autorial como de la interpretación lectorial.

El último apartado dedicado a las “Perspectivas hispánicas” nos ofrece algunos ejemplos de aplicación a textos y escritores concretos. Así, Champeau analiza *Negra espalda del tiempo*, de Marías, y observa cómo el fenómeno implica una rehabilitación “tanto en el ámbito de la teoría como en el de la práctica narrativa” (261) de las teorías de Barthes, en las que éste apuntaba a la muerte del autor. Champeau muestra con claridad cómo Marías elabora la “dispersión del yo”, pues éste se encuentra repartido en seis instancias distintas, socavando de esta manera “la unidad de la que es portador el nombre del autor” (267); así, el relato se despliega “de manera libre e imprevisible y donde la digresión es la reina absoluta” (278). Orsini-Saillet estudia la importancia de la intención referencial y la creación de una “intensa impresión de realidad” (285) en *Soldados de Salamina*, de Javier Cercas. Indica, sin embargo, que no se trata de una ‘autoficción’, pues “la aventura individual del Yo no constituye aparentemente el centro de la historia” (285). Finalmente, se incluye un estudio de Ródenas de Moya, “La novela póstuma o el mal de Vila-Matas”, en el que se sitúa la obra de este autor en relación con las vanguardias, por su ruptura con la función mimética de la

literatura y por su apuesta a favor de la autonomía del texto artístico. Ródenas muestra en su análisis cómo Vila-Matas en sus últimos libros se centra en la escritura y en el silencio, así como en última instancia en la renuncia a la escritura (o la muerte [tanto general como de la literatura]), para encontrar en la práctica de la autoficción nada menos que “uno de los ángulos de la salida al agotamiento de lo literario” (321).

En resumidas cuentas, el lector se encuentra, merced a la sabia tarea compiladora de Ana Casas, con un manual sobre la autoficción en el que se asume la tesis de Paul de Man de que todo discurso tiene una naturaleza intrínsecamente tropológica. En este sentido, la autoficción (nos guste o no el término) es un concepto que pese a su difícil delimitación constituye un auténtico síntoma de la sensibilidad de la cultura occidental actual.

Ken Benson
Stockholms Universitet
ken.benson@su.se

Ciattini, Alessandra, y Carlos Miguel Salazar, eds.

Sícretismos heterogéneos: transformación religiosa en América Latina y el Caribe. Roma: Università di Roma La Sapienza/Alpes Italia, 2013. 203 pp. (ISBN: 9788865311400).

Hasta bien entrado el siglo XX poco se conocía sobre las culturas africana e indígena y sus aportes en la formación y estructuración de las variopintas identidades que conviven en el continente americano; verbigracia, para 1928, el pensador peruano José Carlos Mariátegui, en su obra *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*, afirmaba que el aporte de los negros era nulo e incluso negativo, pues ellos no estaban en condiciones de contribuir a la creación de una cultura, sino más bien de estorbarla con el crudo y viviente influjo de su barbarie y primitivismo. En comparación, el indio salía mejor posicionado en este ensayo. Tan desafortunada opinión sería refutada con creces gracias al extraordinario trabajo de Nicomedes Santa Cruz en favor del estudio y la promoción de la literatura, la danza y la música de las comunidades afrodescendientes en el Perú. Por el lado del indígena, nos basta con evocar la portentosa imagen de José María Arguedas, el gran visionario de un Perú de “todas las sangres”. En este proceso reivindicatorio, que tuvo su mejor momento a lo largo y ancho del continente en los años 50, no bastaba con identificar lo positivo o lo negativo que estas culturas habían provocado y siguen provocando en la cultura mayor o predominante —hispana, inglesa, francesa, portuguesa, etc.—, sino que se

hacía urgente en la crítica especializada un cambio de visión que superara rancias y colonialistas percepciones de la compleja estructura socio-cultural americana, una nueva mirada capaz de examinar y de renovar, por dentro y por fuera, el significado de la conjunción de diferentes universos culturales. Empleando la terminología del libro que reseño, se trata ahora de observar los sincretismos heterogéneos, es decir, los múltiples factores que han intervenido en los procesos americanos de transculturación que, a su vez, han devenido en realidades o fenómenos igualmente heterogéneos y originales. Dentro de estas directrices globales se pueden incluir los objetivos y las propuestas de este libro que, a lo largo de diez ensayos escritos en lengua castellana, indaga principalmente en el paradigma religioso de las culturas africanas e indígenas –con preferencia en la yoruba, la maya y la inca–, constituyentes de la ya señalada complejidad latinoamericana y caribeña.

Sincretismos heterogéneos empieza con una introducción bilingüe –español e italiano– de XXV páginas a cargo de los editores Alessandra Ciattini y Carlos Miguel Salazar, antropólogos y docentes de la Universidad “La Sapienza” de Roma. Salazar y Ciattini reflexionan sobre las motivaciones que les han llevado a publicar el libro, que trata de ser un llamado de aten-

ción sobre la importancia de comprender, dentro del contexto internacional actual, los procesos de transformación cultural, religiosa, social y política que han marcado al Nuevo Mundo desde los primeros momentos de la conquista y colonización y que, al presente, continúan determinando el devenir del continente americano. A continuación, los diez artículos que integran *Sincretismos heterogéneos* se van sucediendo sin un aparente orden temático o cronológico, lo que permite a cada uno de ellos abarcar un gran número de perspectivas disímiles o distantes en el tiempo, desde donde afrontar con mayor éxito las heterogéneas presencias religiosas en el amplio mundo latinoamericano y caribeño; además, las distintas nacionalidades y especialidades de los autores, junto con la variada terminología empleada, confirman el espíritu interdisciplinario y la mirada plural que nutren este libro. A partir de los títulos es evidente el predominio de los estudios comparatistas de la negritud, en total seis ensayos, frente a los cuatro artículos de temática indígena, sin que por ello se descuide el espacio para sólidas reflexiones teóricas, verbigracia, el texto a cargo de Alessandra Ciattini o el de Sabino Arroyo.

En el primer texto, Clemente Ramírez propone un recorrido a través de la “contradictoria dinámica histórica” (1) de las religiones ameri-

canas de origen subsahariano, desde un enfoque metodológico que busca integrar las relaciones dialécticas y objetivas de diferentes factores sociales que se transforman, con la finalidad de entender y analizar su vitalidad y difusión en los siglos XX y XXI. De esta situación actual el autor descubre vínculos intersubjetivos en el entorno cultural de la globalización y reminiscencias históricas que le llevan a señalar una serie de condicionamientos de la complejidad identitaria, entre las que toma relevancia el turismo religioso. Así, Ramírez explica que la hegemonía de la religión en las culturas subsaharianas pasó, en el contexto americano, a una subordinación con respecto de otras formas de conciencia y a una situación de marginalidad; en un clima de esclavitud, estas personas se aferraron a la religión como medio de adaptación y resistencia cultural. A lo largo de un proceso histórico que llega hasta nuestros días, fueron apareciendo religiones diferentes que perdieron el arraigo de las culturas antecesoras y dieron lugar a manifestaciones religiosas y artísticas que no son ni europeas ni africanas. Esta nueva realidad religiosa ha dado lugar, en los siglos recientes, a una serie de originales manifestaciones artísticas que enriquecen la cultura popular y promueven un alto grado de atracción en el sentido turístico; a juicio de Clemente Ramírez, este último está

jugando un destacado rol en la multiculturalidad y el trasiego, sobre todo a Estados Unidos y Europa, de manifestaciones religiosas con sus respectivas mutaciones, sincretismos y adaptaciones.

El segundo ensayo está a cargo de Alessandra Ciattini, quien hace un breve repaso sobre la problemática conceptual e ideológica de la categoría “sincretismo”, para luego –a través del examen de dos ejemplos cubanos– esbozar su propia definición. Ciattini es consciente del empleo de esta categoría como un instrumento que ofrece soluciones de carácter simbólico e ideológico capaces de superar las múltiples contradicciones sociales y culturales, por lo cual propone una interpretación de este concepto que no resalte las propiedades fijas e inmutables de los objetos, sino las condiciones sociales y culturales que permiten el desarrollo de los fenómenos sincréticos y contienen en sí la posible variabilidad de ellos en relación con la especificidad del contexto. Bajo estas guías, Ciattini explica cómo la figura de la Virgen de la Caridad del Cobre se asoció a la imagen de la diosa africana Ochún y, más adelante, se transformó en símbolo nacional dentro del proceso de formación de la identidad política y cultural de Cuba. El otro ejemplo que la autora somete a consideración es el caso de la Virgen de Regla, tanto de La Habana como

de Chipiona, sincretizada con Yemayá, diosa del mar y madre de todos los dioses. Para Ciattini, si bien ambas figuras son negras y están en relación con África, este color no solo se refiere a la pertenencia racial, sino también es color del sufrimiento que caracteriza los acontecimientos de la vida de la Virgen María, la *Mater dolorosa*, y que constituye también la esencia de la condición de los esclavos. En este sincretismo conviven una figura de madre en sentido social y moral y una figura que es la manifestación de una maternidad cósmica indomable; es decir, que en este conjunto simbólico se patentiza con toda su carga ideológica la contradicción entre el cristianismo, que aspira a la trascendencia, y la cosmovisión africana, arraigada en la vida terrenal.

La definición teórica de la Santería cubana es objeto de análisis por parte de Elena Zapponi; llamada también Regla de Ocha, es una religión ampliamente difundida en la isla de Cuba, nacida del proceso de transculturación del culto barroco de los santos católicos y de las creencias yoruba de los esclavos negros. La Santería, inicialmente considerada como brujería, durante los años 50 alcanzó su legitimación como religión gracias al proceso revolucionario e, incluso, este amalgamamiento propio de su tradición cultural y religiosa ha permitido que el estado cubano lo considere como

seña de una identidad nacional mestiza y luchadora y, además, lo incluya en la base de su proyecto revolucionario, que pretende rescatar el componente étnico negro de la Santería. Por otro lado, la reivindicación de la Santería como religión yoruba no sincretica, alejada del aporte de la cultura blanca, insiste en la relación entre el espacio y el tiempo: ambas se vuelven garantía de la auténtica tradición cubana vinculada al África idealizada y reinventada, una forma yoruba transnacional cuyo centro sagrado es Cuba. Estas dos interpretaciones sociales se mezclan con una tercera posición, en la que la mayoría de los devotos sitúan su práctica más allá del debate; para ellos no se trata de distinguir el componente negro de lo blanco, sino del funcionamiento concreto de esta religión en la vida cotidiana e inmediata.

En el siguiente trabajo, José Luis González Martínez nos ofrece una visión distinta, aunque incluye también matices políticos, de la actuación del esclavo en el proceso independentista peruano: los negros lucharon codo a codo con sus amos blancos en contra de la autoridad de la metrópoli, no tanto porque fueran obligados a ello o por verdadera fidelidad, sino, principalmente, porque era un medio legal –lejos del bandolerismo, cimarro-naje y palenques– de lograr la tan ansiada libertad. Luego del movimiento

independentista, llegaría la abolición de la esclavitud en 1854 de manos del general Ramón Castilla; sin embargo, la lucha por la ciudadanía o, en términos del autor, proceso de *ciudadanización* –que habría empezado mucho antes que el de independencia– se tornó más intensa, en la cual los negros demostraron su gran imaginación creativa para buscar espacios laborales que eran humillantes entre los blancos.

El ensayo de David Caballero y María Marín describe la compleja cosmología dentro del sincretismo religioso de la cultura *Maya-Q'echi'* de Guatemala, en el que toda la realidad parece cubierta de un particular halo de misterio, como un don absoluto y gratuito que impone la constante presencia del elemento sagrado y, por lo tanto, se vuelve ilícito tomar alimentos de la tierra o matar algunas especies sin que exista una real necesidad. En esta cosmología se puede distinguir la tierra, el cielo y el mundo subterráneo de forma cuadrangular, al que se une el espacio y el tiempo. Este aspecto cuadrangular o la *cuadruplicidad* del cosmos y de la tierra deriva de la cruz cristiana y rememora la experiencia del ciclo solar que distingue las cuatro direcciones y las cuatro estaciones; el centro comunica los tres mundos por medio de un *axis mundi* representado por la ceiba verde, un árbol sagrado de grandes dimensiones.

La investigación de Alejandro Fornell señala las condiciones ambientales y sociales en las que se desarrolla la civilización mesoamericana e indica que un factor clave de esta formación es la disponibilidad de agua y la capacidad de utilizarla adecuadamente para conservarla. Según el autor, en esta región se practicaba una agricultura de estación que dependía del período de lluvias, hecho que influyó en gran medida en el carácter de la religiosidad mesoamericana, obsesionada por el deseo de controlar las precipitaciones atmosféricas para proteger la producción de maíz, el alimento básico de estos pueblos. Más adelante, la presencia hispana motiva una especie de sincretismo bidireccional mediante el cual los europeos e indígenas se apropian mutuamente de los elementos culturales. A esta etapa le siguió un proceso forzado y violento de aculturación, en el que la vida religiosa sufre modificaciones: lejos de la ciudad donde dominaba la religión católica, los campesinos indígenas, empujados al estrato social más bajo, se construyen una nueva identidad en la que resignifican las antiguas prácticas agrícolas, a la luz del catolicismo y de las creencias populares llevadas por los españoles. En ese sentido, por ejemplo, los santos no son meras imágenes de lo sobrenatural, sino que son considerados personajes reales que parti-

cipan en la vida de la comunidad, encarnando fuerzas naturales cuyo control fue el objetivo del antiguo politeísmo regional.

Víctor Méndez nos llama la atención sobre la fiesta en honor a la Virgen del Carmen de Tirana que se realiza en el desierto chileno de Tamarugal, lugar donde convergen chilenos, peruanos y bolivianos, entre otras nacionalidades. Desde una perspectiva novedosa, el de la hermenéutica analógica-simbólica, Méndez concibe esta fiesta como una “experiencia humanizadora” (132), en la que el hombre abandona su carácter calculador del tiempo y se incorpora al tiempo propio y sagrado, bajo el dominio de la alegría y la belleza. Este sincretismo podría ser considerado como un extraordinario instrumento de mediación que se convierte en el emblema de otras mediaciones significativas: entre lo humano y lo divino y entre los hombres de diferente origen y tradición. Desde esta perspectiva, la fiesta de la Virgen de Tirana puede considerarse un resurgimiento de la *heorté* (fiesta) helénica, del mismo modo como empieza la *República* de Platón, que permite a los individuos sentirse miembros de la familia humana en un ambiente de alegría y placer.

El ensayo a cargo de Viridiana Tamorri retorna a la investigación de la cultura africana en América, com-

parando algunas máscaras de la Danza de los negritos de Jiquilpan y Totolán, en México, con las utilizadas en las Danzas de los diablitos o Íremes pertenecientes a la sociedad secreta *abakuá*, en Cuba. Para la autora, los *diablitos* cubanos representarían dos espíritus totémicos, el leopardo macho y el pez hembra, mientras que la danza sería una forma de representar teatralmente su regreso entre los vivos y la forma de rendirles culto en el animado ambiente de la fiesta. En el caso de la danza mexicana, la investigadora sugiere una interpretación similar, aunque esta vez visualiza notables relaciones con otra danza, la de los Señores del viento mesoamericano, y con el culto católico del Niño Jesús. En este caso se trataría de un polisincetismo, por el que al menos tres distintas tradiciones religiosas se habrían reunido y mezclado, creando un producto en el que sí se perciben las huellas de los elementos originales.

El trabajo de Sabino Arroyo se estructura en dos partes: en la primera, luego de estudiar el complejo proceso migratorio de los campesinos peruanos a las ciudades, pone en tela de juicio la idea de que el sincretismo es un proceso que produce síntesis armónicas; al contrario, Arroyo está convencido de que tales fenómenos desencadenan conflictos y divisiones dentro de una cierta organización del poder. En la segunda parte, el autor

compara este proceso de urbanización peruano con el ocurrido en México: si bien en ambos países hubo grandes cambios, no necesariamente los campesinos que ahora viven en las ciudades han abandonado sus tradiciones, tal es el caso de los *tiemperos*, que son sabios, sacerdotes, guardianes y garantes de la armonía entre la naturaleza y la humanidad; además, son depositarios de la religión y la sabiduría de sus ancestros, que siguen retando el paso del tiempo y del embate de la tradición moderna y urbana en medio del proceso de globalización.

Finalmente, Carlos Miguel Salazar investiga las transformaciones del culto a la *Pachamama* (Madre tierra) y el renovado interés en torno a su imagen debido a la crisis de la civilización actual que ha llevado a una reapropiación y redefinición de la Pachamama como recurso religioso y como orientador de la construcción identitaria. Este culto a la deidad que vive en las montañas o bajo tierra está vinculado tanto a la cosmovisión andina como a un modelo de vida basado en la reciprocidad y solidaridad, es decir, en una conciencia colectiva abierta a las hibridaciones de gran complejidad y poseedora de un gran respeto hacia la naturaleza y el universo. Esta relación entre el hombre y la naturaleza también ha despertado el interés del movimiento ecologista y entre los partidarios de un modelo de desarrollo sos-

tenible, que remite al concepto del “buen vivir”, según el cual tanto el consumismo como el crecimiento económico a ultranza deben condenarse porque perjudican a la naturaleza.

Si bien los ensayos giran alrededor de la religión latinoamericana, es evidente que ésta no se entiende desligada de otros sistemas, sino dentro de una complejísima y dinámica red intercultural que la alimentan y modifican constantemente, un polisincretismo que también ha cambiado la manera de estudiar esta realidad. *Sincretismos heterogéneos* se presenta, pues, como un libro que responde novedosa y exitosamente al estudio del universo latinoamericano, lo que le asegura un puesto indiscutible en la bibliografía especializada.

Nazaret Solís Mendoza
Universidad de Navarra
lsolis@alumni.unav.es

Fuentes Rodríguez, Catalina, coord.
(Des)cortesía para el espectáculo: estudios de pragmática variacionista. Madrid: Arco/Libros, 2013. 288 pp. (ISBN: 978-84-7635-856-6).

Catalina Fuentes Rodríguez reúne en este volumen diez trabajos sobre la (des)cortesía en los medios de comunicación. Los autores comparten, como indica la coordinadora y coau-

tora en el prólogo, el objetivo de analizar los comportamientos corteses y descorteses que se han instalado en los últimos años en publicidad, radio y televisión desde un enfoque pragmático variacionista. Fuentes Rodríguez sintetiza los factores, variables y procedimientos (des)corteses que se revisan en estas páginas, y anuncia una obra novedosa que ofrece instrumentos para analizar el discurso mediático, y cuyas conclusiones pueden permitir incluso un replanteamiento “de los fundamentos de la pragmática, de la variación y de la cortesía” (10).

Esperanza R. Alcaide firma el primer capítulo, “La descortesía verbal infantil como espectáculo televisivo: de *Pippi Calzaslargas* a *Shin Chan*” (11-37). El trabajo se centra en contrastar los comportamientos lingüísticos descorteses de dos personajes infantiles, protagonistas de series cuya emisión dista treinta años. Pippi Calzaslargas –observa la autora– emplea estrategias descorteses de rechazo, descalificación e imposición. Los actos disidentes de esta niña surgen como reacción a intentos de imposición, y, cuando descalifica con su discurso a sus interlocutores, sus burlas adquieren un efecto cómico o sirven para introducir una advertencia de valor general. Además, desprecia con apelativos y expresiones irónicas, pero apenas emplea el insulto, y amenaza únicamente para contrarrestar

conductas previas también amenazantes. El comportamiento lingüístico de Shin Chan, especialmente descortés con sus padres, ha suscitado muchas críticas. Alcaide analiza las variadas estrategias lingüísticas que el personaje emplea para rechazar y descalificar. Shin Chan es descortés indiscriminadamente, y aunque sus actuaciones se presenten como involuntarias, provocan daño social. Así pues, pese a ser voluntaria, la descortesía de Pippi, que defiende unos valores, contrasta con la de Shin Chan, que la autora califica de gratuita.

Santiago Alcoba Rueda es el autor de “Cortesía y gramática de la argumentación en las cuñas publicitarias” (39-66), capítulo que completa trabajos anteriores y en el que analiza lingüísticamente un corpus de 79 cuñas, o, más precisamente, los segmentos argumentativos de esas cuñas. Tras recordar la presencia más abundante de estrategias de cortesía positiva para la atenuación (en las cuñas publicitarias se intenta mitigar el valor coercitivo), y distinguir dos tipos de argumentación (por *valores* y por *demonstración*), aborda Alcoba el estudio sintáctico, morfológico y léxico. Los enunciados se tipifican sintácticamente en tres grupos: *Simples*, *Conjuntados* y *Polares*. Para el análisis morfológico utiliza la aplicación *Paramtex Tip*, que tiene en cuenta la cantidad de palabras, las categorías gramaticales

les, las formas verbales, las conjunciones y las preposiciones de los argumentos. También para el análisis léxico emplea esta aplicación, que le permite analizar la frecuencia de cada palabra, en el corpus y en español. Destaca Alcoba, como conclusión a este examen exhaustivo, la sencillez sintáctica de los segmentos argumentativos (predomina la relación coordinativa y se repiten los mismos complementos preposicionales), la uniformidad en cuanto a la cantidad de palabras, y el uso mayoritario de un léxico de empleo muy frecuente en español.

A Ester Brenes Peña y Marina González Sanz se debe el capítulo titulado “La descortesía verbal en el medio televisivo. Análisis comparativo de tertulias políticas y de crónica social” (67-88). Según muestran, estudios recientes permiten afirmar que la (des)cortesía verbal constituye la base del éxito de algunos géneros televisivos; en concreto, la agresividad se ha convertido en el ingrediente imprescindible en las tertulias de crónica social. Brenes y González se preguntan, en este capítulo, si en las de contenido político sucede lo mismo, y analizan, para comprobarlo, un corpus variado de tertulias extraídas de distintas cadenas; el objetivo y contenido, el tipo de interacción y los papeles que asumen los participantes constituyen los centros de atención de

su trabajo. Este análisis les permite señalar como principal diferencia entre los dos tipos de tertulia el propósito al que están orientadas, y presentar una tabla en la que se aprecia con suma claridad el contraste, según estos parámetros, entre la tertulia tradicional y las actuales de tema político y social. En su conclusión, destacan que la descortesía determina todos los rasgos de las tertulias sociales, mientras que en las políticas, aunque se observa un aumento de la carga descortés, esta no llega a incidir en la configuración del género.

En el medio televisivo se fundamenta también el capítulo de Antonio Briz, “Variación pragmática y coloquialización estratégica. El caso de algunos géneros televisivos españoles (la tertulia)” (89-125), que anuncia en el título sus dos objetivos. Briz actualiza el concepto de variación pragmática (cambios que pueden sufrir los registros en una interacción) y recuerda los rasgos situacionales que determinan la coloquialidad y la formalidad. El grado de inmediatez condiciona la relajación lingüística, pragmática y social, y por tanto repercute en la presencia de elementos deícticos, de rasgos dialectales y sociolectales, en la precisión léxica y en el uso de más o menos procedimientos de atenuación, o incluso en la cercanía física. La coloquialidad de los géneros condiciona también sus característi-

cas; son más orales, más dialógicos, más dinámicos, más actuales y más libres en el intercambio de turnos los géneros más coloquiales. El autor presenta estas escalas de coloquialidad y formalidad como dinámicas; es decir, pueden alterarse incluso en el curso de una interacción, y ello afecta, por ejemplo, a la presencia de elementos indicadores de cortesía. Es en este dinamismo en el que Briz fundamenta el segundo de los objetivos de su trabajo. Observa que ciertos géneros formales han experimentado un proceso de coloquialización estratégica, y analiza esta transformación en las tertulias televisivas de crónica social, en las que se pretende ganar audiencia: el papel del moderador y de los participantes, los temas, el marco espacial, el tono y la finalidad, los rasgos lingüísticos, y, por supuesto, las manifestaciones constantes de descortesía son los característicos del intercambio informal. La coloquialización extrema de estos formatos —señala— es, en definitiva, una estrategia de manipulación.

La editora del libro, Catalina Fuentes Rodríguez, es coautora, junto con María Elena Placencia, de “Polémica y/o descortesía en programas televisivos de crónica social en Ecuador y España: el caso de *Vamos con todo* y *Sálvame diario*” (127-65). Basado, como los anteriores, en espacios de crónica social, este capítulo

analiza el cambio experimentado por algunos subgéneros televisivos, tanto en España como en la América hispana, hacia la descortesía. Las autoras contrastan dos programas que manifiestan esta tendencia, *Vamos con todo*, magacín de entretenimiento de la televisión ecuatoriana, y *Sálvame diario*, uno de los más populares que actualmente se emiten en la televisión española. El doble objetivo lúdico e informativo del primero determina sus dos líneas conductoras: junto a actuaciones musicales o teatrales, se ofrecen noticias de personajes famosos, siempre en tono polémico y distribuidas a lo largo de toda la emisión, que sirven de gancho para mantener la audiencia. *Sálvame diario*, en cambio, es exclusivamente un programa de tema rosa en el que, además de periodistas y *paparazzis*, intervienen colaboradores fijos que deben su fama a merecimientos de valor más que dudoso. La coloquialidad, el enfrentamiento constante, la falta de ética y el escándalo son las claves de su éxito. Otras diferencias tienen que ver con el espacio físico y el papel del conductor o conductores de ambos espacios, o con su actitud (negativa en SD, positiva en VCT); pero, especialmente, con la polémica y la (des)cortesía. Pese a compartir las líneas temáticas, *Vamos con todo* es esencialmente cortés, y utiliza la polémica como gancho o como hilo

conductor. En *Sálvame*, la polémica es permanente, y la descortesía, servida en todas sus manifestaciones y aceptada por el público, no encuentra límites.

Pilar Garcés-Conejos Blitvich firma “El modelo del género y la des/cortesía. Valoraciones de *Sálvame* por parte de la audiencia” (167-96), en el que examina los juicios vertidos por internautas sobre algunas conductas emitidas en el programa *Sálvame*. La autora propone, autoriza y fundamenta un modelo de análisis de la (des)cortesía, el modelo del género, que concilia distintas perspectivas tradicionales e incorpora tanto a los participantes de la interacción como al analista. El género, forma de interacción situada entre el discurso y el estilo, se presenta como unidad idónea, susceptible de un análisis individual y social. *Sálvame*, en sus dos ediciones, se clasifica genéricamente como *talk show* que combina entrevistas con pseudotertulias; el enfrentamiento y la agresividad que caracterizan estos programas han provocado denuncias constantes, y, sin embargo, mantienen una audiencia muy elevada que interviene en foros de intercambio. A partir, precisamente, de las opiniones vertidas sobre un fragmento de este programa, Garcés-Conejos aplica el modelo mencionado, y, de este modo, justifica la validez de su propuesta. Así, por ejemplo, observa que los in-

ternautas coinciden en destacar la agresividad del lenguaje de las protagonistas del vídeo, pero son, al mismo tiempo, descorteses, agresivos y viscerales; y destaca, especialmente, la gran variedad de matices que vierten en la evaluación de los comportamientos ajenos.

“Lexicogénesis, eufemismos y disfemismos en las tertulias políticas televisivas” es el título del capítulo de Juan Manuel García Platero y M.^a Auxiliadora Castillo Carballo (197-210). Los autores se centran en el comportamiento léxico que manifiestan los participantes de debates de contenido político, en los que la discrepancia llega a convertirse en ataque personal y el moderador permite las acusaciones y agresiones constantes, o bien contribuye a reforzar una única línea ideológica representada en el programa. Con base en algunas tertulias pre y poselectorales, observan cómo los recursos eufemísticos y disfemísticos se distribuyen según la posición ideológica que se quiere defender; examinan, asimismo, las constantes semánticas, el uso de términos coloquiales o los constituyentes lexicogénicos empleados para descalificar al contrario.

En “El insulto como estrategia de descortesía extrema en un nuevo formato audiovisual: la radio televisada” (211-31), José Manuel López Martín presenta un primer acerca-

miento a la radio televisada, con el propósito de revisar el uso del insulto como manifestación de la descortesía. Para este trabajo, escoge una sección argumentativa de contenido político de un magazín radiofónico —*Es la mañana de Federico*— como lugar de análisis de la descortesía ideológica. Entre los muchos recursos descorteses que se despliegan en el ámbito de la política, el insulto representa el grado extremo, y se emplea a menudo como arma para deslegitimar al adversario. En el programa mencionado, el insulto, en este caso *in absentia*, sirve a Jiménez Losantos para desacreditar al contrario y reforzar los valores que le interesa defender; indirectamente, su imagen se fortalece entre sus seguidores. López Martín se detiene en examinar las estrategias empleadas para insultar: en las directas, el periodista recurre a términos descriptivos o construcciones de valor negativo o despectivo, inadecuados en un contexto formal; en las indirectas, formula acusaciones acerca de la falta de sinceridad o de la ilegalidad de los actos que cometen ciertos políticos. En todos los casos, se sirve de gestos que complementan el insulto, o que incluso resultan descorteses por sí solos.

Damián Moreno Benítez titula su capítulo “La ambigüedad como estrategia argumentativa en la televi-

sión” (233-69), en el que se ocupa, desde una perspectiva pragmática, del fenómeno de la ambigüedad o ambivalencia en las denominadas pseudo-tertulias de crónica rosa, en concreto a partir de la transcripción de dos emisiones de *Sálvame* y *Sálvame Deluxe*. La ambigüedad se presenta como una estrategia discursiva con finalidad argumentativa, relacionada con frecuencia con la (des)cortesía. El autor propone una nueva clasificación, fundamentada en el análisis de su corpus, según la función que cumple esta estrategia. Así, teniendo en cuenta que, como hecho pragmático, en la ambigüedad intervienen la intención del emisor y la interpretación del receptor, Moreno distingue entre *ambigüedades intencionadas* y *ambigüedades interpretadas*, y ofrece testimonios de ambas. En las primeras, la intención del hablante puede ser comunicativa (si quiere que el oyente perciba el uso de esta estrategia) o, más frecuentemente, informativa (si utiliza un término que provoca la ambivalencia para ocultar la mención de un referente, o trata de esconder un valor ilocutivo); en las segundas, el oyente interpreta la ambivalencia por error o por interés. El capítulo analiza también minuciosamente la vinculación de la ambigüedad con la (des)cortesía; si, como fenómeno atenuativo, habitualmente aminora la descortesía, en el complejo contexto de este pro-

grama –coloquial, directo y agresivo– la ambigüedad puede invertir su efecto habitual.

Cierran el volumen Dolores Poch Olivé, Susana Benito Villar y Jaime Fernández Sánchez con “El sonido en el cine. Estrategias para conmover al espectador” (271-88), un trabajo interdisciplinar en el que se analiza el sonido como componente estructural del mensaje cinematográfico. Procedentes de ámbitos formativos y profesionales distintos, los autores aprovechan su heterogeneidad para mostrar la artificialidad del sonido cinematográfico. El capítulo presenta, en primer lugar, el proceso de sonorización de una película, que tiene lugar en la posproducción y que consiste en incorporar, mediante tecnología especializada, voces, música, efectos especiales, ruidos y silencios. El análisis pragmatolingüístico de *Celda 211* revisa todos los componentes acústicos, desde la voz humana hasta el silencio, de los que se vale el director para provocar una sensación de angustia e inquietud. Los autores describen las voces de algunos personajes, las voces en *off* y los efectos que persiguen, y muestran la manipulación que supone la supresión de variedades dialectales y sociales; detallan las sensaciones que provocan en el espectador melodías y percusión; presentan testimonios de efectos de sonido destinados a magnificar la sensación de desasosiego, y ex-

plican el valor dramático de los silencios de esta cinta.

Este volumen ofrece, en suma, una selección de trabajos científicos que, pese a la variedad de los discursos que analizan y a la diversidad de los enfoques, persiguen un mismo objetivo: presentar un análisis pragmático de la (des)cortesía en los medios. Más que unas calas, el lector encontrará una visión plural y crítica de la coloquialización de los medios, una reflexión autorizada sobre la generalización del enfrentamiento y de la descortesía y su repercusión social.

Carmela Pérez-Salazar
Universidad de Navarra
cpsalazar@unav.es

González Ruiz, Ramón, y Carmen Llamas Saíz, eds.

Gramática y discurso: nuevas aportaciones sobre partículas discursivas del español. Colección Lingüística. Pamplona: Eunsa, 2011. 231 pp. (ISBN: 978-84-313-2799-6)

Es innegable la extraordinaria fertilidad de la que goza desde hace un par de décadas la investigación acerca de los marcadores del discurso en el ámbito hispánico. Como botón de muestra, basten dos de las publicaciones más recientes que esta parcela de la Lingüística Hispánica ha generado: *Los estudios sobre marcadores del discurso*

en español, hoy, coords. Loureda Lamas y Acín Villa (2010, Arco/Libros), y *Marcadores del discurso: de la descripción a la definición*, eds. Aschenberg y Loureda Lamas (2011, Iberoamericana/Vervuert), con un alcance mono y multilingüe.

En este contexto, y con el objetivo de dar continuidad a esta fructífera vía de estudios en español, se publica *Gramática y discurso. Nuevas aportaciones sobre partículas discursivas del español*, volumen editado por González Ruiz y Llamas Saíz y constituido por nueve capítulos que analizan, desde una perspectiva interdisciplinar, una variedad representativa de partículas discursivas. Este afán de continuidad tiene diversas manifestaciones, como la coincidencia de un buen número de investigadores ya presentes en la nómina de autores del mencionado volumen de Loureda y Acín, o la inclusión de un capítulo final que analiza de forma crítica dicha publicación.

El título del libro que aquí reseñamos evidencia su ligazón con uno de los proyectos en los que se ha gestado y desarrollado: “Gramática y discurso. Funcionalidad de las estructuras lingüísticas en la construcción e interpretación del discurso público”, en el seno del todavía joven Grupo Análisis del Discurso Universidad de Navarra (GRADUN: <<http://www.unav.es/centro/analisisdeldiscurso/>>), constituido en el año 2010.

Tal y como los propios editores puntualizan en la presentación, para el título del volumen se opta por el empleo del término *partículas discursivas* teniendo en cuenta la pluralidad de enfoques subyacentes y de piezas lingüísticas estudiadas entre sus páginas. Probablemente el capítulo de González Ruiz y Olza Moreno sea uno de los mejores ejemplos que justifiquen esta decisión. En él, lejos de los marcadores discursivos tradicionales en la bibliografía, se analizan fraseologismos creados a partir del sustantivo plural *narices*, con diferente grado de fijación. A través del estudio de sus funciones, los autores observan que partículas como *qué narices*, *por las narices* o *ni + nombre + narices*, entre otras, se ubican en un área fronteriza cuyo examen parece, pues, especialmente apto para un tratamiento no discreto. Cabría destacar que, dada la oralidad fuertemente asociada a los fraseologismos somáticos que se desentrañan en el capítulo, el corpus compilado acoge una proporción considerable de textos procedentes de comentarios a blogs y noticias en Internet, lo cual posibilita a los autores obtener una muestra representativa de las partículas examinadas con el fin de abstraer sus funciones pragmadiscursivas.

Este no es el único capítulo del libro que fija su atención en partículas especialmente productivas en el regis-

tro coloquial: Catalina Fuentes dedica su contribución (“Conexión y debilitamiento asertivo: *igual*, *igualmente*, *lo mismo*”, 75-103) a tres unidades que, tal y como puntualiza la autora, tienden a emplearse con mayor profusión en ese registro: *igual*, *igualmente* y *lo mismo*. Con base en un abundante caudal de testimonios, la autora presta atención a las diferentes posibilidades conectivas y modales de cada una de estas partículas y muestra cómo todos sus usos emanan del valor básico de igualdad presente en sus bases léxicas.

Asimismo, el trabajo de Albelda y Gras (“La partícula escalar *ni* en español coloquial”, 15-38) también versa sobre una partícula saliente en esta variedad diafásica: *ni*. La tesis que se defiende es la existencia un valor adverbial de *ni* como partícula escalar negativa que ha de diferenciarse de su valor conjuntivo, al que más atención se ha prestado tradicionalmente. Teniendo en cuenta la forma, significado y función de los diferentes testimonios obtenidos en los corpus manejados, Albelda y Gras proponen, con numerosas pruebas, la existencia de tres tipos de construcciones con la partícula escalar *ni*.

Pons y Schwenter, por su parte, se centran en otra partícula de naturaleza escalar: el aproximativo *casi* (159-88). El análisis que en este estudio se plantea está articulado en torno a tres ejes: su componente polar (por

el que *casi p* implica $\sim p$), su componente próximo (que posibilita que *casi p* indique que *p* ha estado cerca de ocurrir) y la direccionalidad ascendente o descendente de este último componente. A partir de estos tres elementos, se sugieren cuatro posibilidades lógicas en el uso de *casi*, todas ellas documentadas en español con diferentes restricciones diafásicas, diastráticas y diatópicas. Una de las principales conclusiones del capítulo es la consideración de que el significado próximo de esta partícula es más básico que su componente polar, lo cual se manifiesta en que el primero, a diferencia del segundo, está codificado en cada uno de los cuatro usos que se formulan.

Otras aportaciones presentan una perspectiva diacrónica. Es el caso del trabajo de Estellés acerca del surgimiento del valor digresor de *por cierto*, en el que trata de explicar cómo este marcador discursivo pasa de su valor epistémico originario a ser un índice digresivo. Tal y como la autora señala, se trata de un cambio semasiológico atípico, “altamente idiosincrásico de la lengua española” (61), que no logra analizarse de forma satisfactoria extrapolando simplemente las descripciones de la evolución de marcadores similares en otras lenguas como el inglés *say*. De este modo, concluye que, en español, *por cierto* pasa de un valor epistémico a uno di-

gresor gracias a un uso como intensificador que acaba rutinizándose en estructuras parentéticas.

El capítulo de Marcos Sánchez también aborda parcialmente desde una perspectiva diacrónica la investigación de un marcador del discurso (135-57). En efecto, la autora dedica buena parte de su contribución sobre *bien mirado* a una minuciosa descripción del proceso de pragmaticalización de esta locución a partir del verbo de percepción *mirar*. Su artículo se completa con un acercamiento sincrónico a la partícula, en el que destaca su función como marcador de reformulación no parafrástica que oscila entre la pura corrección y la reconsideración, y se detiene en sus valores epistémicos y evidenciales.

En contraste con estos capítulos, las contribuciones de Domínguez García (39-56) y, en parte, también la de Taranilla (189-214) muestran un cariz onomasiológico. Domínguez García describe el comportamiento de un grupo de marcadores de naturaleza metadiscursiva como *hasta ahí/aquí/ahora, por el momento, de momento* o *dicho esto/eso*: los comentadores del discurso, los cuales indican, en palabras de la autora, “el punto concreto en el que se encuentra, o hasta dónde se ha desarrollado, el discurso dentro de su proceso de emisión o redacción” (41). A pesar de que, por su incidencia restringida en el decir y no

en lo dicho, podrían considerarse de alguna manera superfluos, el capítulo destaca su importante papel funcional como elementos que evidencian el proceso de elaboración del texto.

Por su parte, Taranilla examina dos partículas inscritas en la pareja filosófica apariencia/realidad: *realmente* y *en realidad*. La autora identifica tres instrucciones de procesamiento que cada una de estas partículas es capaz de marcar. Resulta interesante comprobar que, si bien entre las instrucciones que la locución *en realidad* puede indicar se encuentran valores refutativos y rectificativos que denotan una relación de oposición o inexactitud entre lo aparente y lo real, el adverbio *realmente* no solo no es capaz de reproducir esta oposición, sino que puede emplearse con un valor confirmativo, según el cual las apariencias se corresponderían con la realidad.

Por último, como ya se ha adelantado, el volumen se cierra con una revisión crítica de la obra coordinada por Loureda y Acín en 2010 bajo el título *Los estudios sobre marcadores del discurso en español, hoy*. A partir del examen de cada uno de los capítulos que conforman la publicación, Montoro del Arco, autor de esta contribución (215-31), pasa revista a múltiples cuestiones candentes en el estudio de los marcadores del discurso en castellano. Esto convierte el capítulo en una pertinente recapitulación sinté-

tica de los aspectos nucleares en la investigación reciente en este campo.

En resumen, esta descripción de las diferentes contribuciones publicadas en el volumen pone de manifiesto sus principales virtudes. Por una parte, la multiplicidad de enfoques evocados en sus páginas da cuenta de forma representativa y satisfactoria del estado actual del análisis de los marcadores del discurso en la tradición hispánica. Esta diversidad, que provoca que sean “varios los hilos que confieren unidad al conjunto de estudios que se reúne en el volumen” (9), justifica con acierto la decisión de los editores de configurar alfabéticamente el orden de las contribuciones. La selección de los investigadores que participan en el libro es, por lo demás, excelente. Por otra parte, cabría subrayar que la publicación logra con éxito otro de sus objetivos: arrojar luz en el área fronteriza entre gramática y discurso a través de uno de sus máximos exponentes, las partículas discursivas.

Este libro, en fin, nos proporciona nueve atractivas estampas que completan algunas lagunas de la cada vez más detallada descripción que la Lingüística Hispánica viene trazando en las dos últimas décadas en torno a los marcadores del discurso del español.

Dámaso Izquierdo Alegría
GRADUN. Universidad de Navarra
dizquierdo@alumni.unav.es

Grohmann, Alexis

Literatura y errabundia (Javier Marías, Antonio Muñoz Molina y Rosa Montero). Amsterdam/Nueva York: Rodopi, 2011. 292 pp. (ISBN: 978-90-420-3334-4; e-book ISBN: 978-94-012-0034-9)

Esta nueva contribución de Grohmann a los estudios hispánicos constituye un análisis pormenorizado de tres obras españolas publicadas alrededor del cambio de milenio, caracterizadas por la digresión narrativa, rasgo que el investigador considera prototípico de la literatura vanguardista, desde Proust hasta los autores de los que se ocupa, a saber: Javier Marías con *Negra espalda del tiempo* (1998), Antonio Muñoz Molina con *Sefarad* (2001) y Rosa Montero con *La loca de la casa* (2003).

Grohmann cita el artículo de Guelbenzu “¿Otro camino para la novela?” para referirse al fenómeno que considera recurrente en la narrativa europea y española actual: la mezcla entre autobiografía, reportaje e invención, en un afán por indagar en “la evidencia de lo real”. El estudioso quiere mostrar con su análisis que más que esta búsqueda de ‘lo real’, estos textos se caracterizan por la digresión, término que podría haber utilizado en su recorrido analítico, en vez del poco exacto y extremadamente connotativo del que se vale desde el

título de su libro: “errabundia”. Grohmann propone un sistemático análisis de los tres libros mencionados para mostrar esta ambigüedad o digresión a cuatro niveles o perspectivas: 1) género; 2) argumento (o falta de trama); 3) estilística o retórica; y, finalmente 4) “imaginación creativa”. Pasamos a ver en qué consiste cada una de ellas.

(1) Con respecto a la cuestión genérica, el estudioso sostiene con convicción que se trata de “falsas novelas”, en cuanto que la ficción se ve continuamente entremezclada por vivencias personales (autobiografía), hechos históricos (documental, reportaje) o reflexiones metadiscursivas (ensayo). El objetivo que tienen los autores con esta estrategia es mostrar cómo toda división genérica es una convención y un artificio. Estos textos se caracterizan por tanto por lo que Chambers denominó con un acertado neologismo “genre-switching”, que Grohmann traduce como “desviación genérica”: los textos van cambiando continuamente de género e integran varios géneros a la vez.

(2) A partir de la ruptura del modernismo con el realismo tradicional, las narraciones vanguardistas se caracterizan por carecer de una trama dominante (sin principio ni final, sin orden causal de los elementos narrativos). Este rasgo narrativo de divagación, sostiene Grohmann, constituye

un reflejo de la contingencia de la vida, así como del flujo mental del yo narrativo (fácilmente reconocible como copia del yo autorial, por lo que estos textos se acercan a principios autoficcionales). Esta indagación en la experiencia personal del autor sobre lo vivido, lo leído, lo experimentado, implica a su vez que la memoria y el funcionamiento de la misma se convierten en un elemento central de la narración, sustituyendo al argumento de la narrativa realista tradicional.

(3) El estilo también se acondiciona a este discurrir mental mediante el uso de frases largas, divagatorias, pasajes conjeturales o hipotéticos, uso de la sentencia y el aforismo. Grohmann sostiene que su finalidad es crear un efecto de escritura automática, en cuanto que va dejando la sensación de irse pensando mientras se escribe; pero el autor subraya que al mismo tiempo estos textos se atienen a una coherencia racional (el discurrir de la mente), a diferencia del surrealismo o el dadaísmo, que pretenden transmitir las facetas irracionales del ser humano.

(4) Finalmente, estos textos pueden aunarse en el empeño de reflejar el proceso de imaginación y de creación o gestación de la obra literaria (de ahí su carácter metadiscursivo). El autor sostiene en este sentido que las tres obras analizadas constituyen en consecuencia un ejercicio de libertad

(liberado del género, de la trama y del estilo mimético), que se mueve por asociaciones de contigüidad o similitud, donde la linealidad narrativa es sustituida por un *continuum* asociativo que pretende representar la complejidad del funcionamiento de la mente humana.

Resulta sin duda encomiable el trabajo de sistematizar de esta manera las características que aúna este corpus de novelas seleccionadas como síntoma de tendencias vanguardistas contemporáneas. Como lectores quedamos totalmente convencidos de que estas concomitancias se dan en los textos seleccionados y son síntomas de nuestra época, de nuestra forma de entender el mundo hoy, en donde la búsqueda de la identidad y de la captación de la realidad comienza siempre por el sujeto, a partir de su capacidad de autoanálisis y observación.

Cabe igualmente resaltar la amplia bibliografía que maneja el autor, pues sistematiza acercamientos de distintas escuelas y nacionalidades de una forma ágil y adecuada (no como mera muestra de erudición) y sitúa la narrativa actual española en un contexto amplio de las tendencias narrativas en Europa y Occidente.

Pero al mismo tiempo cabe advertir que las concomitancias adquieren en el estudio de Grohmann demasiado protagonismo, pues a mi juicio

son, en cambio, las diferencias entre los textos lo más interesante. Porque se trata de tres escritores y de tres textos muy diferentes, tanto por su complejidad cuanto por los objetivos de los autores. La mayor complejidad del texto de Marías se deduce de la cantidad de páginas que le presta Grohmann (casi medio libro). Pero aparte de esto, Marías es el gran experimentador, hasta tentar los límites de la paciencia del lector (como prueban muchas reacciones críticas de lectores profesionales). Muñoz Molina es, en cambio, el gran narrador que nos ofrece además una visión ética (y moralista) única, a través de la unidad de la voz narrativa que contrasta con las múltiples voces de los personajes más o menos referenciales. Esto se trasluce con especial claridad en el capítulo “Eres”, en el que se explicita la capacidad del narrador de experimentar los trágicos destinos de los personajes narrados como si fueran propios, y en la que se incluye una invitación al lector a tomar este mismo posicionamiento empático. La carga ética se vislumbra asimismo en una crítica más o menos velada al ensimismamiento, egoísmo y alienación, características de nuestra era postcapitalista y neoliberal. Este objetivo testimonial, realista y moralista se destaca radicalmente del afán de búsqueda de lo enigmático, y escapa a la comprensión que ocupa el cuerpo

textual en Marías. Mientras Marías confunde y cuestiona cualquier posibilidad de coherencia, Muñoz Molina trata de encontrarla en la posibilidad del ser humano de sentir y experimentar con la alteridad. Si Marías profundiza en la fragmentación de la identidad, Muñoz Molina conforma una identidad universal fundamentada en la empatía y la conjunción de la alteridad/otredad con el yo.

Rosa Montero, finalmente, es la gran lúdica y maestra de la ironía; en un relato ‘falsamente’ autobiográfico, se distancia de sí misma jugando con los roles identitarios, pues para ella la identidad no es sino una construcción narrativa. Cada individuo se crea su propia identidad al narrarse (“nos inventamos nuestros recuerdos, que es igual que decir que nos inventamos a nosotros mismos, porque nuestra identidad reside en la memoria, en el relato de nuestra biografía”, escribe la autora al principio de su texto). Fabular la propia identidad y la propia vida no se ve como un engaño, sino como un fenómeno natural, intrínsecamente humano. La narración (el hecho de contarse) es lo que conforma ontológicamente la identidad; sin narrarse no puede haber consciencia de la propia identidad.

Estas radicales diferencias de planteamiento en los tres textos analizados, Grohmann las pasa por alto en su afán por encontrar las conomi-

tancias. Un problema metodológico es la elección de ir mecánicamente, texto por texto, siguiendo el esquema presentado arriba y buscando estos rasgos en cada una de las obras. Hubiera sido preferible trabajar estos rasgos conjuntamente, sin conformarse con el hallazgo de la similitud, sino mostrando también cómo su función difiere en los tres autores. De esta manera se hubieran evitado repeticiones innecesarias y el estudio habría ganado en profundidad. La selección del corpus resulta además un tanto arbitraria, pues autores como Millás, Navarro, Cercas o Vila Matas (repetidamente mencionado por el estudioso) encajarían perfectamente en esta modalidad literaria que con tanta precisión se define, sistematiza y analiza.

Estos comentarios críticos no pretenden, de ninguna manera, restar valor al estudio de Grohmann. En primer lugar, hay que resaltar su capacidad de sistematización analítica que aporta un conocimiento sobre los rasgos de la narrativa actual que antes no estaban descritos de forma tan transparente y clara; en segundo lugar, por situar esta tendencia narrativa peninsular de la actualidad en el contexto occidental del que forma parte (para ello se requiere una gran erudición y conocimiento de este amplio contexto cultural); en tercer lugar, por manejar (y ofrecer al lector) una bi-

bliografía muy amplia sobre el estado de la cuestión en el espacio cultural occidental. En consecuencia, la aportación de Grohmann será muy útil a todo estudioso de la narrativa contemporánea y será un punto de referencia obligado para futuros estudios sobre el tema.

Ken Benson
Stockholms Universitet
ken.benson@su.se

Herzberger, David K.

A companion to Javier Marías. Woodbridge: Tamesis, 2011. 244 pp. (ISBN: 978-1-85566-230-8)

El hecho de que la serie de la editorial Tamesis “A companion to...” le haya encomendado a David K. Herzberger este volumen ya es un síntoma del impacto y la resonancia internacional de Javier Marías, traducido a 36 lenguas. De acuerdo con los objetivos de la serie, se trata de presentar a Marías al lector de habla inglesa. Herzberger comienza dando una visión de la imagen pública del autor. Mediante un rastreo por blogs y sitios de internet, el investigador capta el impacto social de los escritos de Marías y puede constatar que la lista aumenta por centenares en una sola semana. Ante este flujo de información es de gran importancia el estudio de Herzberger,

el primero que se ocupa de toda la obra mayor de Marías. Si bien el grueso del volumen se dedica a sus novelas, se incluye también un apartado sobre su prosa breve y su producción no ficcional.

Resulta muy aguda la observación de Herzberger al apuntar que la prosa de Marías se transforma radicalmente según el tipo de publicación: por un lado la elusividad característica de su narrativa (las largas y complejas frases repletas de subordinadas con antecedentes lejanos, las digresiones meditativas que interfieren constantemente en la diégesis), y por otro la concisión y precisión del estilo que maneja en las columnas de prensa. Herzberger llega así a distinguir dos voces identitarias opuestas: el Marías “ciudadano” frente al Marías “novelista”. Esta separación es fundamental para comprender la ética y la poética del autor, muy en la línea de Juan Benet, oponiéndose a la supuesta tradición realista de la narrativa española: Herzberger muestra cómo el posicionamiento ético, social y político corresponde al escritor ‘ciudadano’ que se formula en las columnas, mientras que el autor ‘novelista’ deja de lado estas materias para centrarse en la literariedad, la cual se nutre de otros fines ajenos a la vida pública.

Un segundo aspecto de gran relevancia para comprender la trayectoria de Marías es su faceta como tra-

ductor. Al trascender la tradición nacional española, beberá de autores extranjeros. Herzberger destaca que entre sus primeras obras a comienzos de los setenta (*Los dominios del lobo* y *Travesía del horizonte*), hasta la publicación en 1983 de *El siglo*, hay un vacío narrativo de una década. Durante la misma, Marías se dedica con profusión a la traducción, labor que le permite ser tanto un lector privilegiado (el traductor ha de leer con mucho más detenimiento y cuidado que otros lectores), como un escritor igualmente privilegiado (en cuanto que al traducir a escritores como Sterne, Faulkner, Nabokov o Stevenson se asume el reto de reescribir o volcar rasgos de unas culturas a otra).

Un tercer aspecto relevante para comprender la narrativa mariniana es su cinefilia. Herzberger traza las ramas biográficas de este interés (un tío director y un hermano crítico de cine) y señala con acierto su importancia para el desarrollo de la narrativa mariniana desde su *ópera prima*, que se sitúa completamente en el cosmos de Hollywood, y que fue redactada en sus inicios, cuando vivía en la casa parisina de su tío donde vio en dos semanas nada menos que 85 películas en la Cinémathèque Henri Langlois de París.

Una vez aclarados estos aspectos, Herzberger pasa a explicar las características de la poética del autor.

En primer lugar señala que el hecho de narrar es para Marías un acto cognitivo y existencial que provee al artista del sustento hermenéutico para poder entender e interpretar el mundo. Herzberger muestra cómo tanto el Marías ‘ciudadano’ como el ‘novelista’ construyen narradores que se asemejan al Marías real, pero que no se puede obviar al mismo tiempo que se trata de construcciones discursivas. Herzberger incide en la necesidad de la subjetividad para llegar a comprender e interpretar el mundo, según el pensamiento literario de Marías, independientemente del carácter factual (crónicas) o ficcional (cuentos y novelas) del texto producido. Su radical oposición al realismo radica en que no (le) resulta creíble tratar de ofrecer una visión de la realidad sin una perspectiva personal, pues toda realidad es una construcción que depende del sujeto que la experimenta. La ambigüedad y la incertidumbre forman parte no sólo de la literatura, sino también de la vida, cuya única certeza es su opuesto (la muerte); y dado que la vida es percibida como laberíntica y azarosa, también el texto literario ha de serlo. En consecuencia, la literatura que trata de simplificar la complejidad intrínseca de la percepción humana de la realidad y que no se vale de la capacidad del lenguaje de ir más allá de lo perceptible en la superficie es invalidada por Marías.

Herzberger discute también la relación del autor con el postmodernismo. La convicción mariniana de que el lenguaje no puede reproducir la realidad sino que la distorsiona, y de que el lenguaje configura el mundo más de lo que lo imita, parece, en efecto, relacionarle con los postulados postmodernos. Sin embargo, el estudioso sostiene que hay dos factores que lo separan del relativismo de esta corriente. En primer lugar está la convicción mariniana de que el escritor guarda una posición privilegiada con respecto a la verdad, y en segundo lugar porque la incapacidad de imitar la realidad no se ve como problema, sino como un reconocimiento de la importancia vital de la capacidad inventiva e imaginativa del ser humano para comprender el mundo. De hecho, Marías otorga a la literatura y al acto de escribir una vinculación epistemológica que lo aleja del relativismo postmoderno. A través de la percepción y la imaginación, el escritor adquiere su autoridad trascendente y su autenticidad. Veamos cómo expone Hertzberger este ambicioso proyecto en su análisis de las novelas de Marías, desde *Los dominios del lobo* (1971) hasta *Tu rostro mañana* (2002-2007).

Herzberger muestra cómo el fragmentarismo y las múltiples historias interrelacionadas de las dos primeras aportaciones se van sustituyendo,

a partir de *El siglo* (1983), por una narrativa más lenta, estilísticamente más compleja, con mayor profundización en la creación de los personajes y con tendencia a la digresión, mientras que en *El hombre sentimental* (1986) ahonda en la convicción de que la narrativa es un medio efectivo de representación de lo real. A partir de esta novela adquiere gran importancia en su narrativa cómo se forja la identidad individual del personaje-protagonista, así como la representación de las contingencias de la memoria y, finalmente, la importancia de la intertextualidad en la construcción de su narrativa. En el capítulo IV rompe el estudioso la organización cronológica de las novelas analizadas, con la (incuestionable) motivación de que *Todas las almas* (1989) y *Negra espalda del tiempo* (1998) constituyen las obras marinianas más íntimamente unidas entre sí. De hecho puede decirse que esta última novela es una réplica no ya a la anterior, sino a una serie de lecturas (autobiográficas) que parte de la crítica hizo de esta novela. Es a partir de aquí donde nos encontramos con un Marías plenamente maduro, que ha encontrado su estilo propio, el cual matizará y ahondará de una forma consecuente en sus textos ulteriores. En *Todas* nos encontramos con el tema de que el pasado tiene que ser relatado para ser 'real': revivirlo (narrando) es la única manera de que persista el pa-

sado en el presente y pueda, por tanto, ser comprendido. Marías distingue entre *vivir* una vida y *narrar* una vida vivida. Estas premisas existen en ambos libros, pero lo que es narración en *Todas* se convierte en disquisición y divagación metaliteraria en *Negra*. Es más, Herzberger muestra cómo *Negra* es tanto una lectura como una reescritura de *Todas*, al mismo tiempo que es una irónica desacreditación de tal lectura/escritura (137).

Herzberger titula el siguiente capítulo “Dos novelas shakesperianas” para puntualizar cómo el clásico británico es el intertexto principal de las dos novelas publicadas entre *Todas* y *Negra*: *Corazón tan blanco* (1992) y *Mañana en la batalla piensa en mí* (1994). En ellas el autor profundiza en la convicción de que el acto de narrar constituye en sí un fundamento en nuestra comprensión del mundo; a través de la lectura y la interpretación de los relatos entendemos y damos sentido a nuestra existencia. Herzberger muestra convincentemente cómo *Corazón* se caracteriza por ser la más densamente narrada con su multiplicidad de relatos intercalados con propuestas teóricas, mientras que en *Mañana* la conjetura, tan característica de la narrativa mariniana, llega a su más elevado nivel, siendo un recurso tanto estilístico como técnico para elaborar una forma narrativa que ilustre la contingencia de la vida (169). El crí-

tico concluye que para Marías la imaginación y la narración no pueden separarse de lo real, sino que forman una alianza necesaria para que el sujeto se pueda localizar en el mundo y narrarlo (178).

Se llega así a la penúltima aportación de Marías hasta la fecha (y la última de las novelas tratadas por Herzberger, pues *Los enamoramientos* se publicó con posterioridad a la redacción del estudio), con su obra más vasta y ambiciosa: *Tu rostro mañana*, publicada en tres volúmenes entre 2002 y 2007. Pese a haberse publicado en tres entregas, Herzberger sostiene que se trata de un libro unitario y no una trilogía. La unidad, argumenta, viene dada en primer lugar por una voz narrativa única, la del personaje Jaime Deza, que apareció como personaje principal ya en *Todas*. Herzberger considera *Tu rostro* más “culminante” que “innovativo” (179), y con ello quiere decir que el lector ya identifica personajes, rasgos estilísticos o técnicas narrativas como el uso constante de la intertextualidad. También reconocemos la postura mariniana de que el vivir y el narrar comparten el mismo plano vital, de forma que las narraciones adquieren un peso ontológico cuya función no es meramente descriptiva sino existencial (186-87). Ahora bien, en esta novela Marías profundiza en la relación de la historia con la memoria, y es la obra

donde el propio autor, mediante el uso de elementos autobiográficos, ocupa un lugar preeminente (210), cuestión que nos parece primordial pero en la que, por desgracia, no profundiza Herzberger. En efecto, consideramos que la inclusión de evidentes elementos autobiográficos, así como de referentes históricos que a nadie pueden escapar, implica un vuelco en la narrativa mariniana. La problemática de la autoficción y la relación de la literatura con los textos factuales y con la verdad histórica adquieren una relevancia que no habían tenido antes en la narrativa de Marías. En este sentido, pensamos que hay también elementos “innovativos” importantes en este denso y largo texto narrativo.

El volumen culmina con un capítulo dedicado a “Otros escritos”, donde el estudioso reúne el corpus de publicaciones fuera de las novelas (y de las columnas, ya tratadas en el primer capítulo). Se tratan aquí dos obras no ficcionales (*Vidas escritas* y *Miramientos*, publicadas en 1992 y 1999, respectivamente) en las que Marías hace pequeños apuntes sobre escritores que le intrigan. *Vidas* versa sobre autores no hispanos y *Miramientos*, sobre otros de habla hispana. Seguidamente dedica un apartado a los tres volúmenes de prosa corta publicados por el autor, en el que Herzberger subraya la falta de unidad de estos relatos normalmente publicados

con anterioridad en prensa, si bien se reconocen en ellos temas comunes: fantasmas, violencia, adulterio, intertextualidad, marcos metaliterarios... Finalmente, el lector se encontrará con unas propuestas de lecturas ulteriores (en inglés) así como una ordenada bibliografía en la que se incluyen tanto publicaciones del autor como sobre el autor.

El libro cumple perfectamente con los objetivos de la serie y es una magnífica introducción a la producción literaria de Marías, así como un importante apoyo para la lectura de la obra (casi) completa del autor. El lector es llevado paso a paso y es introducido por el profesor que explica con minuciosidad lo relevante de cada texto mariniano. Tanto la abundante información, como la ordenación de los datos y la claridad expositiva del volumen son dignas de elogio. El libro constituye una transparente explicación de textos, cuyos contenidos y significados se explican con profusión. Con todo, se echa de menos una mayor discusión con la crítica, de forma que la presentación fuera más dialógica y argumentativa. Pensamos que también hay un exceso de intención de ver lo que es propio, característico y recurrente en la obra mariniana, de forma que se pierde la perspectiva de la gran evolución que ha dado el autor. La mayor densidad y complejidad de su obra tardía no se percibe con clari-

dad, como consecuencia de su empeño en facilitar la comprensión al lector. Esto se percibe especialmente en la exposición de *Tu rostro mañana*, donde se echa de menos una mayor discusión de la aportación de Marías tanto a la memoria histórica como al fenómeno de la autoficción. Pero estas limitaciones están sin duda condicionadas por la intención introductoria que tiene la serie en la que se ha publicado el estudio.

Ken Benson
Stockholms Universitet
ken.benson@su.se

Hinrichs, William H.

The Invention of the Sequel: Expanding Prose Fiction in Early Modern Spain. Woodbridge: Tamesis, 2011. 244 pp. (ISBN: 978-1-85566-232-2)

William Hinrichs pretende demostrar aquí no solo que la tan conocida frase “nunca segundas partes fueron buenas” es falsa, sino que en muchos casos las continuaciones tienen tanta o más transcendencia para la creación y fijación de un género o subgénero literario que las obras primigenias. Comienza el autor rompiendo una lanza por estas obras que, en su opinión, no han recibido la atención que se merecen y que la crítica no sabe ni valorar ni entender.

A este respecto tendríamos que hacer una puntualización de peso sobre una de las frases con las que Hinrichs abre su monografía: “Literature scholars ignore sequels because we do not understand them” (VII). Los críticos literarios estudian, y mucho, las segundas partes que Hinrichs denomina “autográficas”, las escritas por el mismo autor. Son legión los estudios sobre la *Celestina* en su versión definitiva (tras la adición del *Tratado de Centurio*), o sobre las segundas partes del *Guzmán* y el *Quijote*. Los críticos y el público en general no prestan atención a las continuaciones apócrifas (a las que nuestro crítico se refiere como alográficas) tales como el *Segundo Lazarillo*, el *Guzmán* de Martí o el *Quijote* de Avellaneda, no porque no las entienda, sino porque a pesar de la importancia que puedan tener desde el punto de vista de la historia de la literatura, son obras muy inferiores a las que les sirvieron de inspiración. El mismo Hinrichs reconoce que el *Guzmán* de Martí es “virtually unreadable” (151), y que su estilo es pésimo. Si no fuese por Alemán, Martí habría caído completamente en el olvido. Algo parecido se podría decir del *Quijote* de Avellaneda o del *Segundo Lazarillo*, aunque nuestro crítico defienda la calidad de este último a capa y espada (volveremos en detalle sobre este punto más adelante).

Su libro tiene unas cuantas luces

y bastantes sombras. La breve introducción a la obra se encuentra entre lo más estimable del libro. También es de loar el intento del autor de separarse de los baremos que la crítica ha utilizado a la hora de juzgar las continuaciones apócrifas. A menudo se les ha condenado por no entender la obra que les sirve de modelo ni sus elementos estructurales, o bien se les acusa de ser meros imitadores sin personalidad propia, concluyendo que son obras que no aportan nada al original. Su acercamiento intenta basarse en tres elementos: cómo fueron recibidas por el público, su repercusión histórico-literaria y la interpretación del contenido. Al hacer esto logra, excepto en ocasiones puntuales, escapar de una valoración basada en los conceptos de copia y plagio, que aunque comunes hoy en día, son inadecuados cuando nos acercamos a la literatura del Siglo de Oro, una época donde se valoraba más la imitación de los modelos que la originalidad de las obras tal y como lo entendemos hoy.

La segunda parte del capítulo que dedica al *Guzmán de Alfarache* y el capítulo final sobre el *Quijote* son los que tienen más mérito en el conjunto. Hinrichs acierta en su análisis al subrayar que fueron las continuaciones apócrifas las que finalmente empujaron a Alemán y Cervantes a acelerar el proceso de composición y entregar las segundas partes de sus

obras a la imprenta. El crítico va más allá de lo obvio (señalar la deuda narrativa que la segunda parte del *Guzmán* y la obra cervantina tienen con Martí y Avellaneda), traza paralelos de contenido y estructurales entre las obras implicadas. Interpreta muchos de estos paralelismos de forma alegórica, indicando que no solo fueron respuestas a los continuadores apócrifos, sino aviso para aquellos que en el futuro quisieran echar mano a la pluma para retomar las aventuras de sus creaciones.

Es significativo el hincapié que se hace en señalar que la verdadera motivación de los escritores apócrifos al coger la pluma era su fervor como lectores y el amor por las obras que continuaban y no, por ejemplo, el beneficio económico que pudiesen esperar. Creo que ese mismo amor por las obras ciega a Hinrichs en el capítulo que dedica al *Segundo Lazarillo*, novela que el autor considera “crucial” en el nacimiento del género de la novela picaresca (126), al que, según nuestro autor, ayudó a confirmar, consolidar y crear (124). Defiende que la crítica ha malinterpretado que esta novela tenga muy poco de picaresca (caps. I y XVIII) y mucho de narración alegórica de corte caballescresco (todo el resto). Afirma que esto es algo buscado por el autor para resaltar los aspectos de la vida desafortunada del pícaro, aunque el lector

moderno no entienda la obra tal y como lo hizo el lector del siglo XVI. Recalca el aprecio que sintieron por la obra los lectores áureos y defiende que en su momento los dos *Lazarillos* se vieron como una unidad, basándose en el número de ediciones que entre 1555 y 1602 vieron en conjunto: 4 seguras y 2 probables, y en el hecho de que ambas fueron prohibidas por la Inquisición en el Índice de 1555.

En su valoración, sin embargo, Hinrichs decide obviar una serie de datos que él mismo menciona. En primer lugar, era poco frecuente la publicación en solitario de obras tan poco extensas como el *Lazarillo*, y aunque no era extraño unir en un volumen obras completamente ajenas, los editores preferían publicar conjuntamente obras que tuviesen algún tipo de relación (o bien por la autoría, o bien por la temática). En el caso del *Lazarillo* resultaba imposible la publicación con otras obras del mismo autor al tratarse de una obra anónima (no viene al caso aquí discutir la posible autoría de Diego Hurtado de Mendoza, que no se postuló hasta principios del XVIII). Por otro lado, dada su originalidad, no había otras obras picarescas con las que publicarlo.

Consecuentemente, se podría decir que, a falta de pan, buenos son *Segundos Lazarillos*. A pesar de todo, en 1573 vio la luz la edición expur-

gada, donde la obrita se publicaba en solitario. A esto hay que añadir que, una vez publicado el *Guzmán*, el *Lazarillo* de Amberes cayó en el más profundo de los olvidos. En el siglo XVII hubo numerosas ediciones en solitario del *Lazarillo*, que Hinrichs atribuye a unas dudosas presiones editoriales. Considero más bien que una vez se forjó el género picaresco con la obra de Alemán, y que este tipo de novelas gozó de gran éxito, la publicación del *Lazarillo* de Amberes junto con el original anónimo resultaba del todo inapropiada.

A esto debemos añadir que la defensa de Hinrichs del supuesto aprecio áureo por la obra se basa tan solo en el número de ediciones del *Lazarillo* de Amberes que hubo en el siglo XVI. Los juicios de valor que de la misma hicieron sus contemporáneos, los repudia Hinrichs por inapropiados e interesados. Así ocurre con las críticas que hicieron el expurgador Juan Vélez de Velasco, para el cual “por no ser del mismo autor, era muy impertinente y desgraciada” (98). Considera que Vélez de Velasco la desprecia no por su contenido, sino por no ser del mismo autor (cita aquí la etimología de impertinente < IM+PERTINERE – *sic*–, sin explicar por qué viene al caso). Creo más bien que hay que entender la crítica del expurgador como el primer caso donde se dice que un autor apócrifo no ha entendido a su modelo

y por eso es “desgraciada” (‘sin perfección, donaire o hermosura’) e impertinente (‘cosa que enfada o molesta’). Hinrichs acusa a Juan de Luna (autor en la primera mitad del XVII de otra continuación del *Lazarillo*) de no entender la obra, pues, al igual que tantos otros críticos posteriores, se centra en la parte alegórico-caballeresca, sin percatarse de que al final del libro se nos vuelven a narrar las aventuras de Lázaro en tierra. Este argumento (lo picaresco se ve reforzado por el contraste con la narración alegórico-caballeresca) no convence. Es esta una obra que tiene poco de picaresco y mucho de “impertinente”. No hay trabazón entre los diferentes elementos y la vida en tierra (la vida del pícaro) sirve simplemente de marco donde encajar una acción desatinada y descabellada.

Los errores más graves de Hinrichs se pueden dividir en dos categorías: en ocasiones sus interpretaciones son miopes, demasiado literales (sobre todo en el campo de los tópicos literarios); por el contrario, otras veces ve más de lo que hay (tendencia que demuestra especialmente en los pasajes de cortejo o referencias sexuales). Por lo que se refiere a las incorrecciones derivadas de su falta de perspicacia en la interpretación de los tópicos literarios, estas son especialmente numerosas cuando se trata de valorar los prólogos que los diferentes autores

pusieron a sus obras. Resulta llamativa la interpretación del prólogo de la primera parte del *Guzmán*, que es casi literal, sin tener en cuenta los tópicos de la falsa modestia, la *captatio benevolentiae* o las alabanzas a aquellos a quienes se encomendaban las obras.

En otras ocasiones este crítico sugiere interpretaciones que no se basan en el texto. Así, que los amores de Calixto y Melibea duren un mes habría que relacionarlo con la menstruación de la dama, “the lunar marker that Melibea has likely lost” (37). Sugiere Hinrichs un embarazo del que no se nos dice nada en la obra. La queja de Melibea en la obra de Rojas y de Polandria en la continuación de Silva sobre lo breve del placer y lo presto que llega el dolor, le hace pensar en problemas de eyaculación precoz (80). Ignora que para los amantes el tiempo pasado con sus amados siempre es breve, demasiado breve. Si su interpretación fuera correcta, toda la literatura áurea estaría plagada de amantes que no pueden satisfacer los apetitos sexuales de sus parejas. Incluso Melibea sería incapaz de colmar las apetencias de Calixto, pues el subtítulo del Auto XIV reza: “Y Calixto se retrae en su palacio y quéjase por haber estado tan poca cantidad de tiempo con Melibea”, y luego se lamenta así: “¡Oh breve deleite mundano, cómo duran poco y cuestan mucho tus dulzores!”. Nuestro crítico su-

fre de la misma manía de la que acusa a los lectores modernos, obsesionarse con el himen de Melibea (42).

En la misma dirección, pero más radical si cabe, apunta su interpretación de la escena al final de la primera parte del *Guzmán*, donde Dorido visita a Clorinia y a través de un agujero se tocan las manos y las caras. Afirma este crítico que al estar el orificio en la pared a la altura de los genitales, o bien los amantes completaron el coito o bien llevaron a cabo todo tipo de tocamientos (144). No podemos compartir su interpretación ya que no hay ninguna evidencia textual que la sostenga.

Algunos detalles también son dignos de mejora; por ejemplo en las pp. 198 y 199 se cita cuatro veces el *Quijote* de Cervantes: dos de ellas sin indicar su procedencia, una indicando el número de página y otra señalando la parte, el capítulo y el número de página. Nos alegra decir que hay pocas erratas que afeen el cuerpo del texto, si bien son algo más numerosas en la bibliografía (*nventario* por *inventario*, números romanos citados con minúsculas –223–, o la ausencia de comillas de cierre en la entrada atribuida a Zurita –234–). Resulta curioso que tan solo se nos indique el número de edición por la que se cita una obra como el *Buscón*, lo cual no se hace con ningún otro texto. Tiene el autor la fastidiosa manía de traducir

sintagmas en medio de párrafos, sin que venga al caso, lo que sí afea el texto. Si bien en alguna ocasión podrían aportar puntualizaciones interesantes, por lo copiosas acaban siendo molestas e incluso llegan a convertirse en ridículas. De muestra un botón: “It is a marvelous miracle –maravilloso milagro– thanks to his conversion –conversión–” (114). ¿Era acaso necesario que se nos tradujese “conversion” como “conversión”?

Nos encontramos, pues, ante un estudio que no llega a transmitir lo que la introducción nos hacía esperar. No cumple con las expectativas que nos creamos tras leer las quince primeras páginas. Se pueden encontrar algunas ideas provocativas e interesantes, pero para ello el lector debe lidiar con muchas imprecisiones y errores de interpretación (en ocasiones de peso). Es este un volumen que necesita de una buena continuación que profundice en los aspectos sugerentes del texto, aclare las múltiples opiniones discutibles del autor; corrija las numerosas fallas del libro y que, en conclusión, logre lo que Hinrichs se proponía, convencer de lo contrario a quienes defienden que las segundas partes nunca fueron buenas.

Ignacio Pérez Ibáñez
Moses Brown School (RI, EE.UU)
iperez@mosesbrown.org

Inglis, Henry David

Andanzas tras los pasos de don Quijote.
Trad. Beatriz González Moreno y Fernando González Moreno. Vigo: Academia del Hispanismo, 2012. 204 pp. (ISBN: 978-84-15175-54-4)

Entre los muchos aspectos que componen la poliédrica novela de Cervantes destaca su consideración como crónica de viajes ligada a las tierras de La Mancha. Los viajeros románticos asumieron la configuración de personas y escenarios desde un profundo simbolismo, convirtiendo la *ruta* de don Quijote casi en una peregrinación ascética. Estos relatos escritos por eruditos de diversas nacionalidades han recibido en los últimos años una notable atención de la crítica cervantina, aunque muchos de ellos se encuentran aún sin traducir a nuestro idioma. La crónica de Henry David Inglis, que ya había sido estudiada por Esther Ortas y José Alberich, ha sido vertida por primera vez al español bajo el título *Andanzas tras los pasos de don Quijote*, por los profesores Beatriz y Fernando González Moreno. El libro consta de una introducción (15-64), el propio texto de Inglis (65-197), y termina con unas *Vistas* de algunos lugares de La Mancha por Edward Hawke Locker a modo de anexo (199-204).

La introducción sitúa el interés de Inglis en un contexto marcado por

el auge del viaje pintoresco y el surgimiento de la figura del escritor-viajero profesional. Existe la motivación literaria propia de los viajeros románticos, como en *Tales of the Ardennes* (1825), compuesta en imitación de Lawrence Sterne. Sin embargo, su caso es peculiar, ya que muchos de estos relatos fueron contruidos desde la ficción una vez finalizado el viaje. Esta modulación contrasta con la contemporaneidad y la progresión del relato en relación con los desplazamientos que llevan a cabo otros viajeros como August Jaccaci, quien relee *Don Quijote* y escribe su crónica a medida que viaja y lleva a cabo distintas experiencias de conocimiento local. La crónica imaginada por Inglis procede de un viaje real por nuestro país (*Spain in 1830*, publicado en 1831), que además le inspiró una imitación del género picaresco (*The New Gil Blas: Or, Pedro of Peñaflo*).

Tras presentar la producción de Inglis, los traductores acometen un estudio comparado de algunos relatos de viajes (Bourgoing, Ford, Inglis) en parangón con la definición de lo pintoresco según Gilpin. Destacan la original sensibilidad de Inglis al saber extraer la variedad esencial a este concepto en el paisaje manchego, un entorno que invita a la ensoñación y a la fantasía desde una estética de lo feo. Recibiendo además la influencia de Locker, Inglis relaciona la geografía

de esta región con los escenarios recreados en la novela de Cervantes.

Estos dos hechos sirven a los hermanos González Moreno para confirmar que “Inglis debe ser reconocido como el primer viajero de La Mancha y de la ruta del Quijote” (30), aunque dada la naturaleza ficcional de estas andanzas tal vez se deba puntualizar que es el primer imitador de la estrategia cervantina de presentar como real un viaje meramente ficticio, como también haría en *Solitary Walks Through Many Lands* (1828), lo cual, por otra parte, no le resta mérito ni originalidad. También afirman que “su obra no es una incursión accidental o pasajera por esta región, sino que la tiene como único destino y objetivo” (30). Sin embargo, este es un viaje literario basado en su periplo por España de siete años atrás.

Hay que distinguir, por tanto, dos viajes: uno real, situado en el recorrido por España, más prosaico y anodino, y otro ficticio, ligado al libro de Cervantes, más apasionado y romántico. Los traductores esbozan algunas diferencias. El primero incluye la tierra de don Quijote como tierra de paso en el camino entre Madrid y Córdoba; el segundo está motivado íntegramente por la evocación cervantina, aunque los pueblos visitados no son los que más directamente se relacionan con la ruta de don Quijote. Llama la atención, tanto en el viaje real como en

el imaginario, que un hito como Argamasilla de Alba sea literalmente “despachado” con una mención ocasional para reivindicar Miguel Esteban como la aldea natal del protagonista. Esto motiva una interesante reflexión sobre el “lugar de la Mancha” en la que los traductores cotejan distintos mapas y crónicas de viajeros.

La Introducción finaliza con la presentación del ilustrador del texto de Inglis, George Cruikshank, cuyos grabados se reproducen junto con algunos de otros autores. Cruikshank es responsable, entre otras, de las imágenes que acompañan la obra de George Buxton *The Political Quixote* (1820), textos de Dickens y el propio libro de Cervantes en su versión inglesa. Se destaca su elección de escenas grotescas, costumbristas y picarescas presentadas bajo una perspectiva eminentemente paródica. Esto hace que las imágenes choquen con la interpretación trascendental de Inglis, influenciada por la interpretación simbólica del personaje en la época romántica. Los traductores encuentran una explicación a este desfase: “Cruikshank [...] redime y recupera el valor del humor y de la risa en el Quijote, de las escenas paródicas, por ser ésta la herramienta de la que se sirvió genialmente Cervantes para clavar su puya” (39).

El trabajo de traducción, realizado con gran fidelidad al original,

revela una exhaustiva labor de documentación. El texto de Inglis en español va precedido por el Prefacio (presumiblemente redactado por el editor a instancias de la viuda del viajero) e incluye sus propias notas, tanto las presentes en la versión definitiva (póstuma, ya que Inglis murió en 1835), como las que sólo aparecieron en su publicación primera en la *Englishman's Magazine* durante 1831. Las que añaden los traductores resultan de gran utilidad para desentrañar ambigüedades geográficas, aportar interesantes datos sobre la época y la cultura regional, comentar la bibliografía, y se refieren en algunos casos a los retos que el texto ofrece, manejando además la versión de 1831. Se ha respetado la estructura original en veintiocho capítulos breves con epígrafes al estilo de Cervantes. Lo mismo puede decirse del destacado a través de la cursiva de los términos extranjeros o locales, e incluso de la longitud de los párrafos.

El relato de Inglis comienza en Toledo, donde recibe, casi a modo de revelación, la llamada simbólica de don Quijote que le invita a “[cruzar] las montañas [con] la expectativa de encontrarme de verdad con el caballero y su fiel escudero” (74). Desde la imaginación desbordante, su paso fronterizo en La Mancha es garantizado cuando informa al jefe de aduanas de que va a visitar la tierra de don

Quijote. Esto demuestra “el orgullo que cada español siente por Cervantes y su inmortal obra” (75), posteriormente corroborado en la posada de Puerto Lápice, aunque los manchegos analfabetos ni siquiera la hayan leído. Las primeras impresiones le invitan a caer en tópicos románticos, como la verosimilitud otorgada a la genial novela, pues “no puedes evitar dar una existencia real a personas, lugares y aventuras, en lugar de contentarte con la creencia de que todo es fruto de la fantasía de Cervantes” (85).

El lugar escogido para asentarse es Miguel Esteban, que él interpreta como la aldea de don Quijote. Parece ser que Inglis, quien nunca visitó esa población, pretendía desmarcarse de la crítica cervantista al uso y autenticar así sus otras invenciones, como la casa del hidalgo en la que se hospeda o el barbero que recuerda a maese Nicolás. Otorga así una nueva vida al personaje de Cervantes adentrándose en el terreno de la ficción literaria desde los presupuestos de la escritura peregrina. De hecho, el propio Inglis pone en boca de uno de sus personajes que “Cervantes no escribió un libro de viajes” (168) y, en el segundo capítulo afirma que “incluso si [...] don Quijote no hubiera existido, la vista habría justificado mi entusiasmo” (77). Todo ello otorga al texto de Inglis el carácter de un falso

diario donde los escenarios son verdaderos, pero los personajes y los diálogos resultan inventados según el modelo del *Quijote*.

El viajero también imita las dos salidas a la manera quijotesca, aunque se reserva el derecho de partir en una sola ruta sin regresar a la aldea: la primera, desde Miguel Esteban hacia Puerto Lápice (donde se localiza la aventura de los molinos de viento) y Valdepeñas en compañía del barbero de Manzanares, que hace las veces de Sancho (capítulos I-XXII); la segunda (desde el capítulo XXIII hasta el final, por tanto, mucho más breve), hacia Venta de Cárdenas y Sierra Morena. A lo largo de estas andanzas Inglis revive algunas aventuras quijotescas, como la de los batanes, los cabreros, la venta de Juan Palomeque, los galeotes, las de los amantes de la sierra... todas ellas pertenecientes a la Primera Parte.

Su texto incorpora juicios críticos sobre la veracidad de la obra en base a su conocimiento *factual* del entorno o según su opinión personal, como cuando dice lo siguiente: “Me parece [...] que Cervantes comete un error cuando hace que su héroe sea consciente de su locura, tal y como sucede con la aventura de los batanes” (157). En otras muchas ocasiones el viajero y su acompañante, también lector entusiasta, evocan numerosos pasajes a modo de citas sobre el libro

admirado, e incluso la narración del viaje o de las aventuras queda a menudo solapada por amplias discusiones eruditas sobre episodios concretos entre estos dos personajes.

Inglis recrea además las historias intercaladas dentro de su propio itinerario incorporando los relatos de un pícaro malagueño que le acompaña desde Toledo a Ciudad Real para ilustrar el carácter andaluz, un barbero que estuvo antaño al servicio del arzobispo Cirilo (claro homenaje al *Lazarillo de Tormes*), el antiguo bandolero Polinario y el obispo de Jaén, y el ventero Juanes. Se trata de tipos y ambientes que atestiguan un profundo conocimiento de la literatura española y de los estereotipos asociados a la región manchega. Inglis traza además lazos entre las historias secundarias, muy del gusto de Cervantes, al hacer que sus narradores sean viejos conocidos, como ocurre con el barbero Lázaro y el ventero Juanes, y pospone la consecución de las mismas durante largas interrupciones, evocando el estilo de Laurence Sterne y Diderot.

El texto de Inglis termina de forma original instando a los lectores a solicitar una posible continuación en el último capítulo, donde “se ve obligado a parar por el momento” (195), fusionando el pasado y el futuro: “Cerré los ojos y me quedé dormido. Cuando nos despertemos,

puede que siga narrando mis viajes y las excelentes historias del barbero” (197). La enfermedad y prematura muerte del viajero no le permitieron despertar de aquel sueño, quedando su relato inconcluso para disgusto de sus lectores.

Tras la crónica de Inglis se encuentra el texto de dos de las *Vistas en España* (1824) de Edward Hawke Locker, que se ofrece a modo de cortesía. En la nota inicial los traductores justifican este añadido “por suponer un interesante precedente para la literatura de viajes quijotesca” (13). No quedan claras, sin embargo, las razones de la elección de las dos vistas en cuestión (Quintanar de la Orden y El Toboso), en detrimento de otras. Una supone también que son los propios traductores quienes han emprendido el vertido a nuestro idioma, aunque el texto ya había sido traducido anteriormente.

En su conjunto, la obra aborda una perspectiva original de la influencia cervantina como es la ficcionalización del relato de viajes. Es en este terreno, según se lee en el Prefacio, donde “Inglis era realmente grande”, pues “los libros de viajes, por muy útiles que sean, no permiten por su propia naturaleza muchos vuelos de ingenio” (69). El estudio inicial supone una aproximación objetiva al texto de Inglis, cuya crónica se ofrece de manera accesible y completa. Quizá el

aspecto más polémico sea su presentación como el primer libro de viajes por la ruta de don Quijote, pero la visión imaginada de Inglis tiene, al margen de esto, un valor intrínseco que los potenciales lectores podrán comprobar.

Esther Bautista Naranjo
Universidad de Castilla-La Mancha
Esther.Bautista@uclm.es

Moreto, Agustín

Comedias de Agustín Moreto: primera parte de comedias. Vol. 3. Dir. María Luisa Lobato. Coord. Miguel Zugasti. Kassel: Reichenberger, 2011. 594 pp. (ISBN: 978-3-937734-89-7)

El tercer volumen de la empresa iniciada por el equipo moretianos –radiado en la Universidad de Burgos y pilotado por María Luisa Lobato– en pro de una edición crítica del teatro completo de Agustín Moreto pasa por ser el mejor de los publicados hasta la fecha, si bien presenta diferencias notables de calidad entre las tres comedias estudiadas. Miguel Zugasti, coordinador del volumen, se encarga de *El poder de la amistad*, comedia palatina de factura excepcional por parte de nuestro dramaturgo. Zugasti, que ya firmó un magnífico prólogo a la edición impresa de las comedias en el volumen I (2008), sigue por esos mis-

mos cauces admirables en la mejor edición de estas comedias hasta ahora publicadas. Ayuda, en gran parte, la apasionante y compleja historia que tiene detrás el texto moretiano, que este crítico disecciona en un prólogo muy bien estructurado, completo y esquemático –cosa que agradece el lector–. Abre la introducción con un repaso de la historia de la amistad en el teatro aurisecular y un resumen de la trama de la obra (3-5), para seguir con una valiosa radiografía de los fundamentos de la comedia palatina (5-7) y la suerte concreta que corrió *El poder de la amistad* en los escenarios a lo largo de los siglos, documentando representaciones en Madrid, Valladolid, Barcelona, Valencia, Sevilla, Lima, México, Potosí, La Habana... (8-12). Pero la piedra angular de todo el prólogo es el estudio textual (13-32), donde Zugasti toma como referencia el manuscrito original y autógrafo de Moreto, que luego pasó por diferentes manos: primero por las de la compañía del *autor* Diego de Osorio, y después por las del taller de impresión. Cabe destacar un ejemplo –de los escasos que se documentan– de intervención de un memorión (23-27), brindando aquí un resumen de otro trabajo suyo (Zugasti, *BRAE*, XCI, 303, 2011, pp. 169-191). En unas selectas tablas, dispone a un lado las lecturas fieles a Moreto (autógrafo y edición príncipe de 1654 en Madrid,

Diego Díaz de la Carrera), que aparecen enfrentadas con las lecciones muy deturpadas de otra edición casi simultánea (Madrid, Domingo García y Morrás, 1654), que Zugasti no duda en tildar de pirata, dando por segura la existencia de un memorión en el proceso de copia. Paradójicamente, esta edición pirata fue la más divulgada en los siglos futuros (como bien se demuestra en el *stemma*), rindiendo un pobre servicio a la calidad de los versos de Agustín Moreto.

Estamos ante un ejemplo paradigmático de la necesidad de elaborar ediciones críticas fiables que coloquen al dramaturgo en el lugar exacto que le corresponde: ‘limpiando’ y ‘fijando’ el texto con esmero, como aquí se hace con *El poder de la amistad*, podremos dar a Moreto el ‘esplendor’ que se merece y empezar a descabalarlo de algunos clichés o etiquetas de plagio y poco original que no le hacen justicia en absoluto. El aparato de notas filológicas que acompaña a la edición es sobresaliente, apto para el lector culto y el lego. En especial, resalta lo atinado de sus observaciones en el retrato burlesco que hace Moclín de Irene, tildándola sutilmente de sifilítica (vv. 1372-1443).

La segunda comedia, *Trampa adelante*, cuya edición crítica se encuentra a cargo de Juan Antonio Martínez Berbel, es una de las mejores de Moreto y un ejemplo notorio del gé-

nero de capa y espada. Nos topamos de golpe ante un resumen del argumento demasiado largo (229-32), al que sigue la estructura y secuenciación de la comedia (233-34), acompañado de un cuadro –prescindible– que recoge la permanencia de los personajes en escena, para informarnos de algo muy común en Moreto, como es la señalada importancia del gracioso. La originalidad, valoración y datación de la obra ocupan las siguientes páginas (235-39), poniendo de manifiesto el poco empuje que ha tenido esta comedia, a pesar de su estimable calidad. La historia textual (241-48) es muy completa y se resume bien en el *stemma*, donde se esquematizan todas las ramificaciones de la edición príncipe.

Las notas explicativas de la comedia son correctas y en su mayor parte inciden en el personaje de Millán, si bien no apuran del todo algunas de sus gracias y, en ocasiones, las confunde. Tal es el caso de los vv. 68-72: Millán, después de tildar la situación que describe Leonor como “conjuro” de brujas (v. 65) y la posterior respuesta de Inés “yo lo vi todo” (v. 68), responde a ésta que lo vio todo “por tela / de cedazo volteado” (vv. 68-69). La nota crítica indica la expresión que recoge *Autoridades* por *tela de cedazo* como el origen de la broma, cuando la clave de la misma está en el adjetivo *volteado*, haciendo

alusión a otra expresión que también recoge *Autoridades* como *adivinar por tela de cedazo*, con ejemplos en muchos textos áureos donde las brujas echaban las habas en él para adivinar el porvenir, haciendo bailar (*voltear*) el cedazo. Asimismo, al contestar Millán “de cerdas” (v. 69), nos introduce otro chiste al apuntar a un tipo muy concreto de cedazo, en el cual “anda / haba como berenjena” (vv. 71-72), esto es, que se adapta a lo que quiere Inés. Hay otros pasajes donde sería necesario ampliar la anotación: tal es el caso de los vv. 858-67, donde se debería especificar que al referirse a una “ronda” (v. 859) y a un “alcalde” (v. 865), alude Moreto al alcalde de la justicia y al cuerpo municipal de alguaciles encargados de vigilar las calles, además de especificar qué se entendía por “linternón”, esto es, ‘linterna’ (v. 861) en el Siglo de Oro. El abuso de limitarse a calcar las definiciones de *Autoridades* tiene un ejemplo en “de chicha y nabo” (v. 867), que podría haberse resuelto sin recurrir al manido entrecomillado para aludir a la pobreza de ropa de don Juan. Los pequeños errores –por exceso o por defecto– cercenan la edición de una comedia excepcional de Moreto.

Por último, Héctor Urzáiz Tortajada se hace cargo de *Antíoco y Seleuco*, comedia que Moreto escribió bajo la influencia de *El castigo sin ven-*

ganza de Lope de Vega y de la que calcó “versos muy similares o casi idénticos” (415). Al resumen de la comedia (416-17) le sigue un estudio de la fuente de la obra y sus diferencias con respecto a sus predecesores (417-21), remontándose a Valerio Máximo y Plutarco. No se guardan muchos datos de sus representaciones, aunque debió de tener cierto éxito (422-24). A las pocas líneas en que nos señala la datación de la obra (424), le suceden unas atinadísimas observaciones sobre el sistema dramático de Moreto, las opiniones de diferentes críticos como Ortigoza, que la califica de “obra maestra”, y Críez Garcés, para quien el tratamiento del honor en esta pieza “constituye una revolución respecto al modelo de la comedia lopesca” (424-28).

Se completa el prólogo con la sinopsis de la versificación y la noticia bibliográfica y de transmisión textual (428-42), resultando el *stemma* con algunas líneas de transmisión dudosas. Cabe destacar que, si bien esta edición de las comedias de Moreto se destina a un selecto público filológico, no estaría de más traducir el texto en latín de algunas fuentes que se mencionan (421). Las notas explicativas están muy cuidadas, incidiendo en los parecidos con diferentes versos de Lope de Vega en *El castigo sin venganza*. Se podrían aducir algunos errores, aunque de escasa im-

portancia. En los vv. 899-918 hubiera sido conveniente apuntar la larga tradición del médico inepto ante la orina-vino que ya encontramos en autores de la talla de Castillo Solórzano en el entremés *La prueba de los doctores*. No hubiese estado de más apuntar brevemente a la práctica de la uroscopia, cuya representación gráfica tenemos en algunos cuadros flamencos de excelente factura como *El Médico* de Gerrit Dou y atinar más el significado galénico de *cocción* (v. 901), sin recurrir a la literalidad, a veces confusa, de *Autoridades*. Los vv. 907-908 podrían explicarse con otros como estos de Tirso en *La Villana de la Sagra*: “que soy amigo de andar/ en vino como el mosquito” (vv. 2033-34). Aunque parezca excesivo, creo que este debería ser el patrón de trabajo para una edición de las comedias de Moreto que será de obligada consulta para posteriores estudios de su obra. No se trata de cumplir, sino de sacar el máximo provecho al ingenio oculto del dramaturgo. Un último ejemplo: en la nota a los vv. 425-31 se señala como referente de *amar a una estatua* la historia de Pasifae, sin mencionar a Pigmalión.

Con sus muchos aciertos y algún leve error, creo que es digna de toda alabanza la empresa de reunir y editar críticamente las comedias de Moreto, el cual ha pasado demasiado tiempo a la sombra –igual que otros grandísi-

mos dramaturgos áureos— del tridente Lope-Tirso-Calderón. Hasta la llegada de estas cuidadas ediciones críticas, poco y mal se había editado el teatro largo de Moreto, y a excepción de *El lindo don Diego* y *El desdén, con el desdén*, era hartó difícil disponer de textos fiables de otras comedias suyas. En el empeño conjunto del grupo moretianos, y en este volumen en concreto que reúne tres muestras magistrales, queda constancia fehaciente del injusto olvido a que se ha sometido su obra y de la conveniencia —y urgencia— de su recuperación.

Daniel Docampo
UNED-Pamplona
ddocampojorge@gmail.com

Morris, Andrea Easley

Afro-Cuban Identity in Post-Revolutionary Novel and Film: Inclusion, Loss, and Cultural Resistance. Lewisburg: Bucknell University Press, 2012. 177 pp. (ISBN: 978-1-61148-422-9)

Desde la década de los 60 en los estudios literarios y culturales en América Latina se han renovado las maneras de pensar estos temas. En Cuba esta discusión comienza a abordarse con algo de rezago, limitándose a tres discursos principales: la discusión sobre la negación de la discusión del tema racial, la aparente deformación del

discurso crítico, teórico e historiográfico del tema y las limitaciones conceptuales, epistemológicas e ideológicas de los conceptos de raza y de lo afrocubano dentro de la configuración de la cultura y la nación cubanas.

Amparada en las ideas de Zurbarano, la crítica Andrea E. Morris enfrenta, en el libro que reseñamos, la evasión, distorsión y el impedimento a la reflexión crítica sobre el tema racial en Cuba. Para esto decide concentrarse en el estudio de la obra de novelistas y cineastas cuya producción comienza a partir de 1959. A la autora le interesa explorar las obras de creadores que enfatizan el papel que desempeña la raza en la construcción de la identidad cubana, así como las prácticas culturales afrocubanas que han contribuido a formar el carácter nacional. También identifica herramientas teóricas producidas fuera de Cuba que ella cree pueden ser útiles para la discusión de raza y producción cultural en Cuba a partir del 1959.

La monografía de Morris se divide en dos partes. La primera, titulada “Representing Difference in Colonial and Republican Settings”, comienza con una revisión crítica de las discusiones sobre raza en Cuba desde la independencia hasta la década de los setenta del siglo XX. El capítulo intenta relacionar y entender los cambios políticos junto a las corrientes artísticas e intelectuales. En los capítu-

los 2-4 se analizan los textos literarios *Los guerrilleros negros* (1976) de César Leante, *Canción de Rachel* (1969) de Miguel Barnet y *Sonámbulo del sol* (1972) de Nivaria Tejera y las películas *La última cena* (1976), del director Tomás Gutiérrez Alea, y *Maluala* (1979), de Sergio Giral. La segunda parte lleva por título “Postrevolutionary Identities in Conflict”; en sus dos capítulos se discuten las novelas *Adire y el tiempo roto* (1967) de Manuel Granados y *Cuando la sangre se parece al fuego* (1975) de Manuel Cofiño, así como la película *De cierta manera* (1974, 1978) de la directora Sara Gómez.

El propósito expreso de este libro es analizar la obra de novelistas y cineastas cubanos postrevolucionarios cuya producción de algún modo cuestiona el revisionismo oficial sobre el tema de identidad nacional, un revisionismo que, según Morris, busca incluir las experiencias y contribuciones afrocubanas a la *identidad* cubana más amplia. La autora reconoce que desde los inicios de la Revolución Cubana se buscó la reducción de las clases oprimidas y se trabajó para lograr una sociedad más igualitaria. Sin embargo, ya en la década del 70, muchos afrocubanos se quejaban de discriminación y los jóvenes, al seguir con interés el resultado de los movimientos de derechos civiles en Estados Unidos, empezaron a hacer reclamos so-

bre su situación particular. El régimen los reprimía desde el momento en que empezaron a plantear, aún dentro de la revolución, sus reclamos. A pesar de ello, no se negó a reconocer el poder revolucionario de los ciudadanos negros, el otro lado de la identidad cubana, cuando tuvo que justificar la presencia de tropas cubanas en África. En ese momento Fidel Castro declara: “Somos un pueblo latino-africano”. O sea, una Cuba de raíz latina (los criollos) y africana (los negros). Para Morris, esta buena intención castrista no borra la incongruencia del totalitarismo del poder que deja al afrocubano al margen de la estructura económica y de la superestructura política y que sigue diluyendo su visión del mundo en la de la élite criolla como se diluye su identidad en la de los cubanos exiliados. El afrocubano aparece, de este modo, como depositario del patrón de la cultura latina al igual que el criollo que, históricamente, es descendiente del español. Esas tensiones y contradicciones son las que este estudio explora con seriedad crítica.

Este libro ofrece una serie de contribuciones importantes. Su revisión de la literatura sobre el tema afrocubano toma en consideración estudios que originan de diversas disciplinas, procedencias y momentos históricos, resumiendo y encuadrando una serie de debates culturales funda-

mentales. Las discusiones sobre Nivia Tejera y Manuel Granados iluminan la obra de escritores importantes pero poco estudiados, sobre todo Tejera. La comparación e integración de los desarrollos literarios y cinematográficos permite una reflexión amplia de las políticas culturales cubanas en los primeros años de la revolución. También muestra el papel desempeñado por instituciones culturales creadas por la revolución, como el ICAIC, en redefinir la percepción del afrocubano dentro del nuevo proyecto social. De particular interés resulta la discusión del capítulo 3 sobre la rumbera y la mulata, así como la problematización de los sujetos abyectos del capítulo 5. El análisis en el capítulo 6 de los debates sobre la marginalidad y la racialización de los espacios resulta bastante acertado.

Una crítica que puede hacerse a este texto es el uso algo impreciso y nunca aclarado del término postrevolucionario que aparece desde el título. En una época en que se discute la existencia de algo llamado revolución en Cuba, el uso del término se presta a equívocos. En ocasiones también la autora descansa en las citas de otros cuando sus ideas parecerían ser suficientes. Por último, a pesar de reconocer la labor de varios estudiosos cubanos quienes están trabajando el tema desde Cuba (Zurbano, Fowler, Fernández Robaina, entre otros), la

lectura de Morris sigue las directrices principales trazadas por la academia norteamericana en su acercamiento sobre raza. A pesar de esto, este es un interesante estudio que aporta mucho a la creciente discusión de la categoría de raza en Cuba.

Myrna García Calderón
Syracuse University (NY, EE.UU.)
mygarcia@syr.edu

Robles Ávila, Sara, y Jesús Sánchez Lobato, eds.

Teoría y práctica de la enseñanza-aprendizaje del español para fines específicos. Málaga: Analecta Malacitana, 2012. 244 pp. (ISBN: 9788495073709)

Esta obra monográfica colectiva establece el marco teórico-práctico para la enseñanza-aprendizaje del español con fines específicos (EFE) y analiza los rasgos definitorios de las lenguas de especialización más demandadas en la actualidad.

Las lenguas de especialidad emergen de la lengua común y su particularidad viene dada por su carácter instrumental en un ámbito profesional concreto. Por consiguiente, los alumnos de español para fines específicos, ámbito de la lingüística aplicada en auge creciente, necesitan desarrollar unas competencias comunicativas e interculturales determinadas. Para

ello resultan cruciales la selección de un enfoque específico de enseñanza-aprendizaje y la formación de profesores especializados en la enseñanza del español como herramienta de trabajo y comunicación en ámbitos académicos (EFA) y profesionales (EFP).

En la presentación del libro, Sara Robles y Jesús Sánchez Lobato (coords.) sientan las bases teóricas y prácticas de la enseñanza del español con fines específicos. Destacan que el español se ha afianzado como lengua de comunicación internacional e intercultural, expansión que demanda profesionales especializados y capaces de utilizar el español en su contexto laboral específico y, por consiguiente, la formación de especialistas en la enseñanza del EFE.

“La enseñanza-aprendizaje del español para fines específicos: marco general” (13-38) es el primer capítulo del libro, firmado por Blanca Aguirre Beltrán, Jesús Sánchez Lobato e Isabel Santos Gargallo. Presenta una revisión histórica de la regulación del EFE, especialmente desde la segunda mitad del siglo XX hasta la actualidad. Los autores consideran este enfoque “basado en la comunicación y orientado a la consecución de una determinada competencia comunicativa, que tiene como propósito mejorar la capacidad de comprensión, expresión, interacción o mediación que se requiere para desenvolverse en un de-

terminado ámbito académico o profesional” (16). Afirmen que es necesario partir del análisis de las necesidades y características del grupo, así como de la situación meta, y atender al desarrollo de las habilidades lingüísticas y pragmáticas del hablante, para garantizar el éxito en la interacción.

Asimismo, estos autores plantean las bases epistemológicas y metodológicas de su enseñanza, con especial interés en la formación del profesorado y en la selección del enfoque y los materiales. Destacan que la enseñanza del EFE se aborda desde una perspectiva intercultural y multidisciplinar; reflexionan también acerca de la variación lingüística y las lenguas de especialidad, fruto de los factores sociales que se dan en el hablante y en la comunidad de hablantes. Las aproximaciones terminológicas que se han llevado a cabo para denominar a las lenguas de especialidad, el género discursivo y la caracterización de los vocabularios especializados son algunos de los asuntos que se tratan también en este capítulo. Cabe destacar la propuesta de actuación que ofrecen para organizar un curso de EFE.

El segundo capítulo lleva por título “Medios de comunicación y español con fines específicos” (39-74), y en él María Victoria Romero Gualda analiza las características del español en los medios de comunicación. En primer lugar, explica que el español

en los medios de comunicación como lengua de especialidad se caracteriza por una gran heterogeneidad, ya que acoge áreas variadas con un vocabulario propio. Prefiere la denominación de “lenguaje sectorial”, propuesta por Beccaria en 1973, y se detiene en la función de los lenguajes sectoriales, en concreto el de la prensa escrita, que cumple una función lingüística y cultural de gran valor didáctico.

Destaca Romero Gualda que es preciso tener presente el grado de especialización que supone la lengua periodística, especialmente en lo referido a “ciertas formulaciones sintácticas y usos léxicos” y a rasgos idiomáticos “en y fuera de” la norma (46-47). Romero Gualda recoge los rasgos distintivos de este lenguaje sectorial y analiza los planos gráfico y fónico, en interferencia constante, el plano morfosintáctico, el plano léxico-semántico y, por último, se detiene en la presencia de lo coloquial. Finalmente, desarrolla una propuesta de programación para un curso de seis semanas dirigido a estudiantes con nivel mínimo de B1, con el objetivo de conocer la realidad del país a través de los medios de comunicación en lengua española. Las actividades que se ofrecen, con soluciones, están organizadas por niveles.

Ángel Cervera Rodríguez profundiza en el tercer capítulo, “El español de los negocios” (75-118), en

las características del lenguaje sectorial empleado por los profesionales del ámbito de las relaciones empresariales y/o comerciales. El español de los negocios se caracteriza por un mayor grado de formalidad que la lengua común, por la especificidad de su léxico y por las marcas discursivas propias de los textos. Cervera explica que se trata de preparar profesionales competentes comunicativamente, con especial refuerzo del ámbito léxico-semántico y pragmático.

Una vez sentadas las bases epistemológicas, el autor expone las competencias lingüísticas necesarias para actuar en el ámbito de los negocios, en concreto la gramatical, sociolingüística, discursiva-textual y estratégica. Y pasa, después, a desglosar los objetivos más apropiados para un curso de estas características, e incide en la importancia de la comunicación oral, la cortesía en las relaciones socioculturales y la importancia de potenciar las habilidades de creación textual escrita.

En cuanto a la función comunicativa especializada de la negociación, Cervera analiza los rasgos lingüísticos distintivos de los niveles fónico, morfosintáctico, léxico-semántico, pragmático y en lo que se refiere a la organización textual y discursiva. Propone después una programación de un curso de español de los negocios de 60 créditos, que permite preparar

a los alumnos para los exámenes específicos existentes. En la conclusión, el autor incide en la importancia de una metodología ecléctica que favorezca la comunicación oral y desarrolle la competencia comunicativa e intercultural. Finalmente Cervera incluye una serie de ejercicios prácticos con solucionario.

Sara Robles Ávila, en “El español de la publicidad” (119-50), profundiza en el lenguaje destinado a la comunicación unidireccional entre el creativo y el público objetivo, con una finalidad clara: la persuasión. Este lenguaje sectorial, aunque con características propias, tiene una finalidad comercial. La autora establece los rasgos del español de este ámbito específico, sobre el que no se ha profundizado mucho, y propone, en este cuarto capítulo, una programación dirigida a profesionales de la publicidad y la comunicación. La autora describe los rasgos lingüísticos distintivos del español de la publicidad en lo que respecta a los niveles fónico, gráfico, morfológico, sintáctico y léxico-semántico. Establece en su propuesta una serie de bases para abordar el diseño de los cursos de español para la publicidad, mediante una programación de curso monográfico dirigido a alumnos con un nivel mínimo de B2 y de 100 horas de duración, que pretende, desde un enfoque comunicativo-colaborativo, acercar a los estu-

diantes a las características de esta lengua de especialidad desde un punto de vista teórico-práctico. La secuenciación de los temas, contenidos y ejercicios prácticos, con soluciones, resulta de gran interés y utilidad en este ámbito. Por último, Robles resalta que no se trata de enseñar publicidad, sino de desentrañar las claves lingüísticas y culturales de este ámbito profesional.

En “El lenguaje de la administración” (151-78), Fernando Vilches Vivancos se centra en este lenguaje destinado a hablantes con un dominio alto de la lengua y reducido al ámbito de la administración pública; detalla los rasgos lingüísticos específicos y recuerda que son las directrices de técnica normativa las que establecen que debe ser un lenguaje claro y preciso, de nivel culto, pero accesible, ya que el decoro lingüístico de las normas jurídicas o administrativas obliga a cuidar la propiedad y huir de la pobreza de expresión.

Vilches expone las particularidades lingüísticas de esta lengua de especialidad y recoge los principales rasgos del estilo administrativo, que ha de ser “cortés”, objetivo, claro, lógico, responsable y respetuoso. Asimismo, habla de las cualidades de la buena redacción administrativa, distinguida por la dignidad, la jerarquía, el sentido de responsabilidad, la objetividad y la prudencia. El autor pro-

cede después a exponer su propuesta de programación para un curso teórico-práctico de lenguaje administrativo de 50 horas lectivas. Propone también una serie de ejercicios prácticos, con soluciones, organizados por los contenidos del programa del curso y que refuerzan los rasgos lingüísticos y textuales característicos de esta lengua de especialidad esencialmente escrita. Finalmente, incluye las conclusiones, entre las que destacan que no hay normas académicas propias para regular este lenguaje proclive a la conservación de estructuras y formas arcaicas. Y explica que su dificultad principal estriba en “el léxico especial, los tecnoletos propios de la Administración”, “sus giros y expresiones enquistadas” (176).

Raquel Pinilla Gómez analiza, en el sexto capítulo, “El español del turismo” (179-202), que se centra en el español destinado a profesionales del sector de servicios. Pese a la gran demanda del español como lengua de comunicación internacional, no son muchas las contribuciones que giran en torno a este lenguaje de especialidad, explica la autora. Retoma también el debate terminológico y concluye que se trata de una lengua claramente interdisciplinar y heterogénea, con unos rasgos específicos desde un punto de vista gramatical, en lo referido al léxico y desde un punto de vista sociocomunicativo, derivado de

sus particularidades funcionales y temáticas. Este lenguaje de especialidad requiere un nivel A2 y no dista tanto como otros de la lengua común, salvo en los casos concretos de comunicación especializada donde surgen variedades lingüísticas concretas. La autora detalla los principales sectores y agentes profesionales turísticos y pasa, después, a definir los rasgos lingüísticos, con especial interés en los planos léxico y discursivo, así como en la importancia de las implicaciones pragmalingüísticas.

Pinilla propone que el diseño de los cursos debe basarse en el análisis de las necesidades específicas de los alumnos y abordarse desde una metodología funcional, situacional y comunicativa, que fomente las estrategias de comunicación, el componente sociocultural y el desarrollo de habilidades interculturales. Además, ofrece directrices para la programación desde el punto de vista del contenido, de los rasgos lingüísticos específicos y de los tipos de texto; y propone una serie de ejercicios con soluciones.

Fernando Vilches Vivancos cierra este monográfico con un capítulo acerca de “El español jurídico” (203-24), el cual se sirve de un lenguaje especializado en “transmitir a los ciudadanos todas aquellas normas jurídicas que rigen el Estado de Derecho y que [...] son de interés o de obligado cum-

plimiento para la ciudadanía, que tiene el derecho de conocerlas y entenderlas y, en su caso, el deber de cumplirlas”. Es este un lenguaje de especialidad que no ha evolucionado comparado con otros estilos y que comparte rasgos lingüísticos con el lenguaje administrativo (suelen estudiarse de forma conjunta). Se caracteriza por el tono distante y ambiguo, pese a tener una función referencial de transmisión de mensajes objetivos, claros y unívocos, que deberían caracterizarse por la claridad, la sencillez y la concisión. Los rasgos distintivos de este lenguaje de especialidad, muestra de la lengua en su nivel más culto, se derivan de la exigencia en la precisión que lo sitúa entre la lengua común y los tecnicismos. El autor destaca los rasgos lingüísticos distintivos del español jurídico: los tecnicismos, la sintaxis y el léxico arcaizante o la técnica normativa.

Pasa después a introducir una propuesta de programación teórico-práctica de acercamiento al lenguaje jurídico de 50 horas. Propone ejercicios, con soluciones, de léxico, gramática y, finalmente, de redacción y signos de puntuación, basados en muestras auténticas. Para concluir recoge una serie de recomendaciones para el usuario de este lenguaje de especialidad, como la necesidad de la concisión y la precisión y la importancia de evitar todo tipo de “ruido para su comprensión” (222).

Esta obra colectiva resulta de interés teórico y práctico, cada una de las áreas de especialidad se trabaja con ese doble objetivo, por lo que será útil tanto al investigador en lingüística aplicada como al docente de español para fines específicos. Asimismo, las propuestas didácticas variadas permiten extrapolar estos conocimientos a la realidad docente en el aula de español.

Nekane Celayeta Gil
Universidad de Navarra
ncgil@alumni.unav.es

Saz Parkinson, Carlos Roberto
Positivamente negativo: Pío Baroja, ensayista. Madrid: Editorial Complutense, 2011. 239 pp. (ISBN: 978-84-9938-107-7)

El libro que aquí se reseña constituyó la tesis doctoral defendida por el autor en Columbia University en 2007, luego publicada en inglés en 2011 (Delaware, EE. UU.), y finalmente traducida al español por Sara M. Saz y Carlos Saz. Con el afán de comprender en toda su esencia y complejidad el pensamiento barojiano, Saz Parkinson ha realizado un profundo análisis de la obra ensayística del escritor vasco. Este estudio monográfico va precedido de una aproximación rigurosa a Montaigne y Bacon, como creadores de dicho género, y a las tensiones filosóficas que las teorías de

Schopenhauer y Nietzsche provocaron en Pío Baroja.

La crítica literaria ha manifestado una aguda falta de interés hacia el género ensayístico. Esta actitud de abandono ha recaído también sobre la capacidad de Pío Baroja como ensayista. Críticos, académicos y lectores lo recuerdan y homenajean una y otra vez como novelista, pero no como autor de más de un centenar de extraordinarios ensayos, cuya calidad literaria es equiparable a la de sus novelas. La necesidad de entender por qué un novelista ya consagrado decide recurrir a un género tan abandonado en la modernidad para canalizar sus inquietudes y frustraciones es cuestión básica que analiza Saz Parkinson, quien se propone ofrecer una aportación novedosa a los estudios de crítica barojiana.

La obra se inicia con dos prefacios que recogen unas breves palabras ofrecidas por los padres del autor a la edición en español y en inglés. Le sigue un prólogo en el que se incluye un emotivo recordatorio de la brillante figura del escritor. Tras este exordio comienza el cuerpo de un trabajo científico cuya estructura integra una introducción, cinco capítulos y un apartado dedicado a las conclusiones.

En el texto introductorio, Saz Parkinson presenta a Pío Baroja como un ávido lector de las figuras más prestigiosas de la filosofía y las li-

teraturas antigua y presente. Señala que en el terreno filosófico los lugares excelentes los ocupaban los textos de Friedrich Nietzsche y Arthur Schopenhauer, y muestra cómo ambas filosofías permean el trabajo del escritor vasco. Sin embargo, añade que “es, en términos psicológicos y filosóficos, simplemente imposible suscribirse simultáneamente a la filosofía de Nietzsche y a la de Schopenhauer” (31). Ante esta incompatibilidad, Parkinson resuelve que el escritor pudo verter su lado más schopenhaueriano en sus novelas y entregar su perfil más nietzschiano en sus ensayos.

El primer capítulo, “El ensayo como forma”, es una penetración reflexiva y teórica al género ensayístico. El autor dedica un primer apartado a Montaigne para dilucidar el conflicto de situar al Baroja ensayista entre la literatura y la filosofía o en un ámbito en concreto. Tras revisar la obra del filósofo francés y explorar algunas de sus autorreflexiones de índole personal, temática y formal, Saz Parkinson concluye con una defensa inseparable y esencial de la figura del ensayista y su texto. De igual manera, y con idéntico rigor, explora el legado literario de Francis Bacon y se detiene en cuestiones como la verdad y la relación entre el hombre y la sociedad. El autor se sirve en todo momento de las opiniones y reflexiones de una gran variedad de estudiosos (Gerhard

Hass, Christian Schärff, Pierre Glau-des y Jean-François Loutte, entre otros) que completan y avalan el marco teórico-filosófico de la obra barojiana.

“Baroja, Schopenhauer, Nietzsche” es el título del segundo capítulo. El autor vuelve a centrar su atención en el atractivo que despertaron en Baroja las teorías de Schopenhauer y Nietzsche. Explora e interpreta el mundo interior de ambos filósofos para conseguir una aproximación más clara y concisa de la relación entre escritor y pensadores. Asimismo, ofrece un estudio concienzudo de muchas de las cuestiones sobre las que reflexiona Pío Baroja en sus ensayos y que a su vez decide plasmar en las actitudes y comportamientos de sus personajes narrativos. Este capítulo ofrece las herramientas hermenéuticas para comprender con exactitud el alma frustrada, apesadumbrada y antagónica con la que el escritor vasco se presenta en cada uno de sus textos ensayísticos y célebres novelas.

El autor reflexiona acerca del concepto de voluntad que aportó Schopenhauer a la filosofía. Para el pensador alemán la fuerza de la naturaleza emerge de la voluntad. Sostiene que la voluntad, presente también en todos los objetos, es la última realidad a la que no podemos acceder de modo directo, pero que nos “proporciona la verdadera base para la re-

alidad que percibimos” (59). La conexión entre el cuerpo y la voluntad, el sufrimiento como lo realmente positivo en la existencia humana frente a la felicidad, la renuncia total a la vida y sus repercusiones éticas, son algunas de las cuestiones schopenhauerianas que aquí se tratan. Asimismo, Saz Parkinson ahonda en la visión que tenía Nietzsche sobre el dolor y la enfermedad, y la necesidad humana de defender la mentira. Además, analiza la teoría de la voluntad de poder (el “super hombre”) y el tema de la moralidad en el seno de un debate filosófico protagonizado por Nietzsche y Schopenhauer.

El tercer capítulo, “Pío Baroja, ensayista, Parte I”, recoge el primer análisis textual que completa este trabajo. La colección de la que se sirve el autor para la revisión de la obra ensayística de Baroja es la editada por José-Carlos Mainer. Es la más actual y completa en estos momentos. Junto a esta colección se añaden dos libros que están recogidos bajo otros títulos: *Comunistas, judíos y demás ralea* y *Ayer y hoy*. Saz Parkinson comienza esta parte de su estudio destacando que en esta selección de ensayos figuran la gran mayoría de textos en los que la filosofía de Nietzsche es más evidente. En cada uno de ellos realiza un escueto análisis del tema sobre el que reflexiona Pío Baroja. Saz Parkinson profundiza además en la postura ide-

ológica y moral del escritor. Asimismo, establece constantes paralelismos significativos y comparativos entre la filosofía barojiana y las de los filósofos alemanes que tanto le influyeron. Para ello, escoge aquellos trabajos en los que se refleja con mayor nitidez el conflicto reflexivo que vivió Pío Baroja en su afán por empatizar con una y otra ética.

El tablado de Arlequín, *Nuevo tratado de Arlequín*, *Juventud*, *egolatría* y *Divagaciones* son títulos a los que pertenecen los dieciséis ensayos que analiza el autor. A través de un estudio enérgico e ilustrado mediante fragmentos textuales extraídos de la obra barojiana, Saz Parkinson ofrece al lector un nuevo modo de comprender cuestiones esenciales como la censura moral (*El tablado de Arlequín*), el dolor (“La condenada forma”), las limitaciones de la vida (“El maestro Ezcabarte, o la limitación”), la heroicidad de la existencia humana (“El héroe, un señor y yo”), el fracaso (*Juventud*, *egolatría*), la verdad y la certeza (“El hombre malo de Iztea”), la sexualidad y la enfermedad (“La tragicomedia sexual”).

La siguiente parte del libro de Saz Parkinson se titula “Pío Baroja, ensayista. Parte II”. Expone aquí un panorama descriptivo de un nuevo grupo de ensayos; comenta y argumenta las características que presentaban los nuevos textos. Establece una

comparación con los escritos recogidos en el anterior capítulo, lo cual le permite sostener un cambio importante en la postura barojiana. Muestra cómo el escritor vasco adopta una actitud más fuerte y beligerante. El elemento humorístico se vuelve en estos textos más resignado y el escepticismo está presente en todos los temas que trata. Pese a la presencia del componente cómico, Saz Parkinson avisa al lector de encontrar a un ensayista desesperanzado y frustrado.

En esta ocasión, el autor explora el tratamiento que reciben en los ensayos temas de índole socio-político como la corrupción (“Mala hierba”, “¡Triste país!” y “Revisión necesaria”), la relegación a un segundo plano de la mujer en la sociedad (“La secularización de las mujeres”, “Adulterio y divorcio”), el atraso nacional (“El español no se enterá”, “El prestigio del libro”), o las secuelas de la Guerra Civil (“Ayer y hoy”). De nuevo revisa con atención aquellos ensayos centrados en la mentira (“El circo”) y la figura del héroe (“Siluetas románticas”). Asimismo, en este segundo compendio ensayístico, el autor muestra a través de una mirada analítica nuevas y muy variadas cuestiones sobre las que Baroja reflexiona: el humor (*La caverna*), la figura del escritor en las generaciones de 1840, 1870 y 1900 (“Tres generaciones”), la música y la literatura (“Chopin y Jorge Sand

y otros ensayos”), la ciencia (“El diablo a bajo precio y otros ensayos”), viajes concretos (“Las horas solitarias”, “Aquí París”).

Este capítulo revela la inquietud de Saz Parkinson por comprender las emociones y frustraciones que movían a Pío Baroja. Por ello su análisis presta especial atención al estudio del interior del escritor. A través de los textos profundiza en su actitud resignada y distanciada (“Las horas solitarias”), explora su lado más pesimista y melancólico (“La caverna del humorismo”, “Historias lejanas”), y se detiene a conversar con el escritor que decide alejarse de la realidad (“Intermedios”).

El capítulo quinto, “Pío Baroja, novelista”, abre un debate en torno a las principales novelas del escritor. El autor hace una revisión de diecisiete obras en aras de proporcionar un retrato más profundo de la identidad del escritor como novelista. Considera asimismo que conocerlo en este género nos ayudará a esclarecer su perfil como ensayista. En primer lugar, plantea los rasgos que configuran el modelo típico de novela barojiana: narración realista y pesimista cuyos protagonistas son seres solitarios e incapaces de adaptarse a una sociedad que los oprime y los convierte en víctimas del fracaso.

Los temas principales que aquí se abordan pueden asumirse en torno a tres debates filosóficos: lucha del

poder frente a la compasión (*César o nada*, *Zalacaín el aventurero*, *Árbol de la ciencia*, *El mundo es así*, *Laura o la soledad sin remedio*), conflicto entre el individuo y la sociedad (*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*, *Camino de perfección [Pasión mística]*, *El árbol de la ciencia*, *La lucha por la vida*—*La busca*, *Mala hierba* y *Aurora roja*—, *Paradox*, *Rey*, *Las inquietudes de Shanti Andía*, *Agonías de nuestro tiempo*), y el tema de una actitud activa frente a una pasiva (*La feria de los discretos*, *La sensualidad pervertida*). Todas las obras que componen este corpus literario tienen como protagonista al héroe barojiano: un ser extremadamente humano, fracasado, deprimido y solitario. El autor hace especial hincapié en ilustrar con ejemplos cómo cada uno de los personajes, incluso los que alcanzan algo de éxito, son personas que conviven con el fracaso.

Finalmente, Saz Parkinson concluye su trabajo elaborando una revisión muy madura de todas las cuestiones que ha expuesto, analizado y discutido a lo largo de su estudio. Retoma el espíritu conflictivo de Baroja y sostiene la capacidad del escritor ensayista para crear personajes fuertes y optimistas que encierren un interior negativo y destructivo: “Este personaje podría llamarse *el ensayista positivamente negativo*” (214). Estamos, sin duda, ante una aportación novedosa a la revisión de Pío Baroja como ensa-

yista y al análisis del ensayo como forma de escritura.

Virginia Marín Marín
Universidad de Navarra
vmarin@alumni.unav.es

Tirso de Molina

El castigo del penseque. Quien calla, otorga.
Ed. Miguel Zugasti. Letras Hispánicas, 719.
Madrid: Cátedra, 2013. 432 pp. (ISBN: 978-84-376-3108-0)

Los finales cómicos no siempre son plenamente felices, ni tan siquiera en el género de la comedia palatina, tal y como demuestra Miguel Zugasti (experto investigador tirsiano y profesor de Filología Hispánica en la Universidad de Navarra) en sus detalladas ediciones de *El castigo del penseque* y *Quien calla, otorga*. Así pues, si bien es cierto que no son muchos los textos que introducen variantes de finales imperfectos en el citado género, sí existen algunas obras con galanes principales que pierden la oportunidad de una ventajosa boda al no lograr emparejarse con damas de rango superior.

Como ejemplo exponencial de ello, junto a *El castigo del penseque* tirsiano, se menciona y describe en el estudio introductorio *La ocasión perdida*, de Lope de Vega, que el investigador considera fuente esencial del texto del mercedario: ambas son comedias pa-

latinas y, a pesar de algunas diferencias, sobresalen, ante todo, las numerosas concomitancias y paralelismos. Las dos piezas presentan afinidades en aspectos generales –y no exclusivos de este tipo de textos–, como su pertenencia a la misma especie dramática (comedia palatina cómica), el núcleo de la trama (dudas de dos damas de alto rango por su amor hacia sendos caballeros españoles) y el título extractado del refranero popular. Junto a esto, también se aprecian numerosas coincidencias en el carácter de los personajes principales, en aspectos concretos del enredo y, desde luego, en el mencionado final imperfecto. Estos ejemplos de semejanzas, reforzados por clarificadores esquemas que inciden en ellas, permiten a Miguel Zugasti justificar su afirmación de que *La ocasión perdida* de Lope es fuente y modelo del texto tirsiano.

Este texto, *El castigo del penseque*, puede considerarse una de las mejores comedias de enredo de Tirso y en él se aprecia un fondo pedagógico de carácter amoroso introducido mediante el inesperado desenlace: el protagonista, por su timidez rayana en la cobardía, pierde una excelente oportunidad de casarse con una alta condesa y medrar socialmente. Este final, al parecer del editor, pudo llegar a provocar en el público de la época un regusto amargo de frustración, ya que el galán español de la comedia barroca,

tan dado a rendir a las más hermosas damas de las cortes europeas, se queda sin el premio de la boda y del título nobiliario.

Por ello, es probable que Tirso de Molina, en un intento por satisfacer las conciencias y ánimos de sus compatriotas y espectadores, sintiera la responsabilidad de escribir una obra que restaurara el final feliz característico de las piezas palatinas cómicas. Una hipótesis lanzada por Zugasti que se sustenta en ciertos versos del gracioso Chinchilla en la segunda parte, *Quien calla, otorga*, donde se reprimina a don Rodrigo que dejara escapar la oportunidad de contraer matrimonio con Diana, condesa de Oberisel. Esta segunda obra, por tanto, explica Zugasti, nace con el objetivo dramático de redimir de su error al caballero español don Rodrigo, proponiéndole nuevas aventuras amorosas y galantes de las que pueda salir victorioso.

De acuerdo con esto, las dos piezas dramáticas, *El castigo del penseque* y *Quien calla, otorga*, pueden entenderse como un díptico, no premeditado, pero sí exigido por los gustos del vulgo, que reclamaba la redención del galán principal. Esta factible teoría la refuerza el editor tomando como argumento el título completo de la última comedia trabajada: *Segunda parte del penseque, que es Quien calla, otorga*; destaca además el protagonismo en

ambas piezas del mismo galán principal, don Rodrigo Girón, quien aparecerá siempre en compañía de su inseparable criado y gracioso Chinchilla.

De esta forma, y como resume Zugasti, se puede afirmar que la primera obra, *El castigo del penseque*, dramatiza la falta de audacia del galán y “el castigo” que se gana a pulso por fiarse de sus “penseques”: don Rodrigo Girón vive en una continua duda sobre el amor que le profesa la condesa Diana, lo que le impide, finalmente, contraer matrimonio con ella al pensar que no es correspondido. La segunda pieza, *Quien calla, otorga*, supone el encumbramiento del protagonista, quien da muestras de haber aprendido la lección sobre las técnicas del amor y el galanteo, y logra medrar gracias a un feliz y provechoso himeneo con la marquesa Aurora. Como sentencia el investigador, y de acuerdo a las exigencias del público, todo se reordena en esta segunda pieza: si en la primera parte se había perdido a una condesa, ahora se gana a una marquesa; y si una carta había provocado el desastre, en esta ocasión será otro ingenioso papel el instrumento de unión y logro matrimonial (48).

Desde esta consideración de ambas obras como una bilogía, Zugasti analiza sus estructuras externas e internas con gran minuciosidad. Respecto a la primera, se destaca de ma-

nera especial el magnífico ejemplo que supone este díptico como comedia palatina cómica, en el que se van cumpliendo todos y cada uno de los doce rasgos morfológicos constitutivos del género (rasgos fijados asimismo por el propio Zugasti en un trabajo previo), como el desarrollo de la acción en lugares lejanos de España, personajes nobles que se entremezclan con plebeyos o, entre otros, la importancia capital de la trama.

En cuanto al análisis de la estructura interna, se dedican varias páginas a segmentar las dos peripecias dramáticas en bloques o unidades de acción, presentando ante el lector una síntesis de los tres actos que integran cada una de las comedias.

Para completar su doble edición, Miguel Zugasti nos brinda un pormenorizado estudio textual, la sinopsis métrica de ambas obras y un interesante examen sobre la recepción nacional e internacional del díptico tirsiano. En él destacan cuestiones tales como las numerosas ocasiones en que las dos obras fueron representadas sobre los escenarios españoles, o las refundiciones y reescrituras de las que han sido objeto, esencialmente durante el siglo XIX.

Al no conservarse los originales tirsianos ni tampoco copias manuscritas antiguas de la bilogía, los textos base que toma el investigador se extraen de la edición príncipe de *Doce*

comedias nuevas del Maestro Tirso de Molina. Primera parte, que se publicó en vida del autor. Sobre ellos, y sin obviar los aportes de ulteriores editores, sobre todo J. E. Hartzenbusch, desarrolla Miguel Zugasti su detallada y definitiva labor editora y de anotación. Edición limpia de polvo y paja, acompañada de un vasto aparato de notas textuales y filológicas que ayudan al lector moderno a leer e interpretar a cabalidad los versos tirsianos. Como colofón va un elaborado “Índice de voces anotadas” que resulta de enorme utilidad para localizar los pasajes comentados.

Estas esmeradas y cuidadas ediciones críticas de *El castigo del penseque* y *Quien calla, otorga* permiten recuperar dos ejemplos cimeros de la producción dramática de Tirso de Molina, al tiempo que profundizan en el conocimiento y análisis de un humorístico, agudo e ingenioso género genuinamente barroco: la comedia palatina cómica.

Ana Zúñiga Lacruz
Universidad de Navarra
azlacruz@alumni.unav.es

Wheeler, Duncan

Golden Age Drama in Contemporary Spain: The Comedia on Page, Stage and Screen. Cardiff: The University of Wales Press, 2012. XIX + 295 pp. (ISBN: 97 807 0832 473 8)

El presente libro constituye la reflexión en lengua inglesa más completa en torno a la desigual fortuna del teatro clásico español en el siglo XX. Se construye desde un pormenorizado estudio de reseñas teatrales en prensa y en revistas especializadas, unido a un exhaustivo trabajo de investigación que aborda tanto la relectura de los propios textos como el análisis de sus representaciones, sin dejar de lado la siempre reveladora noticia del testimonio personal, ya sea consultando memorias de los actores y directores, ya sea entrevistándolos personalmente. Wheeler demuestra una gran familiaridad con los entresijos políticos de la escena teatral del último siglo, exhibiendo un notable juicio crítico y una fina intuición a la hora de desentrañar la madeja de intereses, tensiones y rivalidades que se crearon, a veces rozando el absurdo, alrededor de la recuperación del drama aurisecular. El resultado es un trabajo que se lee con enorme interés por la fluidez de su desarrollo, tras el cual, no obstante, se percibe una compleja labor de ensamblaje de datos y opiniones de aquellos que han

protagonizado, en mayor o menor medida, la vida cultural española del último siglo.

Golden Age Drama in Contemporary Spain se compone de una estimulante introducción y cinco capítulos, a los que les sigue una completa bibliografía y un índice onomástico; cuenta igualmente con trece ilustraciones y un listado muy útil de más de un centenar de títulos de comedias y tragedias áureas con su traducción al inglés. Las erratas son pocas (“actor... contratada” [117], “Yolando” [121]...), las traducciones de las citas son muy útiles, y la parcelación de cada capítulo facilita siempre la lectura. Las páginas introductorias abogan, creo yo que con mucha razón, por el estudio de los llamados ‘performance studies’ como un área todavía poco definida, pero que resulta fundamental tanto para entender los textos en sí como para poder luego impartir sus contenidos en clase. Wheeler escribe con acierto que “[T]he difference between performance studies and other fields of inquiry is [...] a question of degree rather than kind; the subjective element is blatant rather than latent. There is, therefore, no methodological justification for its traditional exclusion from the academy. Furthermore, its presence not only supplies an indispensable heuristic lens but also has the potential to provide valuable pedagogical tools”

(8). Y es cierto que la diversidad de formatos con los que contamos hoy en día –DVDs, YouTube...– no ha hecho sino enriquecer la transmisión de nuestros más admirados *poetas* barrocos en las aulas.

El primer capítulo, “The performance history of Golden Age drama in Spain (1939-2009)” es un ambicioso y bien construido análisis de lo que ha sido la historia reciente de los clásicos en escena. Wheeler detecta cuatro periodos en los que se podría parcelar su desigual fortuna: de 1939 a 1950, en donde se buscó proyectar una identidad nacional acorde a los valores del franquismo; del 50 al 63, cuando la comedia pasó de ser un vehículo de “proselitizing” (74) a una forma más de entretenimiento; del 63 al 78, en que el legado barroco sufrió una suerte de olvido total por los canales oficiales y por las formas emergentes de contracultura, si bien se iban sentando en los años finales de este periodo las bases de una lenta recuperación; y de 1978 en adelante, en que la obra de los Lope, Tirso, Calderón y compañía ha ido volviendo poco a poco a ocupar un lugar más visible. Este lugar, sin embargo, sigue siendo relativamente frágil a juicio del autor, que nos hace ver cómo, por ejemplo, Shakespeare y Molière han sido representados más veces en el periodo 1984-2009 que los tres grandes clásicos Lope, Tirso y Calderón

(Shakespeare, de hecho, más que los tres juntos). Las razones, como se revela en el libro, son múltiples, y dan cuenta de un panorama de rencillas y rivalidades en el cual no se llegó a tener muy claro cuál debía ser el papel de los clásicos en la escena teatral del momento, con estrenos muy desiguales y una política cultural que en algunos casos no favoreció su restauración. Si en ocasiones se percibía una clara propuesta de ruptura con respecto al pasado, en la mayoría de los casos no se lograba ver hacia dónde – y cómo– se establecían los parámetros de futuro. Wheeler se centra, por ejemplo, en el saldo un tanto irregular de Adolfo Marsillach al frente de la CNTC, condimentado de declaraciones de este *enfant terrible* –que, en realidad, nunca lo fue– no siempre afortunadas, y que creaban enfrentamientos en vez de alianzas; declaraciones que, leídas hoy con la perspectiva del tiempo, suenan más pueriles que provocadoras. El recorrido de esta primera sección del libro hace parada en el papel de ciertos actores de renombre, en los diferentes cambios de legislatura y en determinados hitos como los fastos del 92, en fenómenos como la censura o el cierre de determinados locales; en el rol jugado por los diferentes festivales de teatro clásico, por la televisión y el cine...; en el funcionamiento de compañías pequeñas y de iniciativas modestas

que luego tuvieron éxito, en el trabajo de los periodistas y columnistas más influyentes; en los diferentes planes educativos de la democracia, etc. Y si bien parte de lo resumido en estas páginas se recogió ya en la excelente tesis doctoral –citada aquí también– de Manuel Muñoz Carabantes, “Puesta en escena y recepción del teatro clásico y medieval en España desde 1939 a nuestros días” (1992), lo cierto es que el capítulo es de una solidez y cohesión modélicas, sirviendo de útil herramienta de trabajo y estudio tanto para el investigador que se acerque por primera vez a este periodo como para quien lo utilice como material pedagógico.

Los cuatro capítulos restantes del libro desarrollan, en cierta manera, algunos de los problemas planteados en estas páginas iniciales, si bien evitando repetición o redundancia. El primero de ellos se titula “An (early) modern classic: *Fuente Ovejuna* in contemporary Spain” y en él se analiza la reapropiación de este clásico en un trayecto que arranca en los años inmediatamente anteriores a la Guerra Civil y que continúa con una parada en lo que el crítico titula “Lope on the battlefield”, en donde se comentan las diferentes versiones –muchas de ellas parciales– de una pieza que fue pronto adoptada como arma de propaganda y justificación política por los dos bandos enfrenta-

dos en la contienda. Interesantes resultan, por ejemplo, las líneas dedicadas al “post-war debut” (85) de la obra en el Teatro Español en la temporada 1944-45 o las que analizan la versión llevada a cabo por el Teatro Al-Kasaba y el CAT. El éxito de la pieza en la segunda mitad de siglo se debe, según el autor, a la triple circunstancia de ser una obra relativamente fácil de seguir para una audiencia no letrada, de ser portadora de una serie de escenas que se prestan a lo folclórico y a espacios abiertos, y de presentar un mensaje social y político que no deja de ser nunca relevante: *Fuenteovejuna* es, siguiendo a Marvin Carlson, un “haunted play”, cuyo “‘ghosting’ has exerted an incredible force field” (102).

En “Resurrecting lost traditions? Calderón’s wife-murder plays and the CNTC”, Wheeler se detiene en la famosa trilogía calderoniana compuesta, sabemos ya, por *A secreto agravio, secreta venganza*, *El médico de su honra* y *El pintor de su deshonra*. Parte importante del capítulo cubre la decisión de Adolfo Marsillach de iniciar su andadura en la CNTC escogiendo *El médico de su honra*, “a remarkably brave or foolhardy decision” (110) que se tradujo no obstante en un triunfo (119), pero en un triunfo que, aunque “challenged certain preconceived notions among audiences and critics of Golden Age

drama on contemporary stage”, en última instancia fracasó a la hora de establecer “a new performance tradition” (119). Estas páginas analizan también el papel de Eduardo Vasco como director de la CNTC en el periodo 2004-2011 y en particular el estreno de *El pintor de su deshonra*, que, a la luz de las recurrentes noticias sobre violencia de género en la España contemporánea, da lugar a la pregunta: “[...] are these wife-murder plays capable of moving twenty-first century audiences because they are products of the patriarchal structures that provide the breeding ground for gender-based violence and/or because they offer a critique/deconstruction of said structures?”. Para Wheeler, no quedó claro si la versión de Vasco “had anything to communicate in this regard” (129). Queda por tanto por saber, añade el hispanista británico un poco más adelante (134), si la CNTC sabrá hacerles justicia a los grandes clásicos en futuros estrenos. Quedan en cualquier caso muchas tareas pendientes ajenas al funcionamiento de la propia Compañía, como por ejemplo la escasez de actores que sepan declamar el verso barroco correctamente, o la existencia de locales que se ajusten de forma óptima al espectáculo que se presenta tanto de forma material como simbólica: acústica, visibilidad, emplazamiento de los músicos, relación actor-espectador, etc.

El cuarto capítulo, “Cinema and Golden Age drama: the *comedia* goes to the movies”, traza el recorrido de las diferentes adaptaciones para el cine y televisión de las últimas décadas, haciendo parada también en proyectos que no llegaron a completarse y en películas con referencias a piezas áureas, para finalizar con un extenso comentario sobre *El perro del hortelano* (1996) de Pilar Miró y *La dama boba* (2006) de Manuel Iborra. El capítulo es, una vez más, francamente exhaustivo y da cuenta de la amplia labor de investigación llevada a cabo por Wheeler, quien no esconde su aprecio por adaptaciones tan descaradamente propagandísticas o sectarias que acababan siendo, en particular las correspondientes al periodo franquista, auténticas piezas de “camp melodrama” (145). Sus conclusiones vuelven a ser, por lo general, poco halagadoras y poco optimistas, pues no se consigue ver en esta serie de estrenos un impulso necesario que se mantenga en el futuro. Este tono crítico se extiende al quinto y último capítulo, “Locating Spanish classical drama in (inter)national contexts: Almagro, the CNTC and the RSC”, en el cual analiza lo ocurrido cuando la Royal Shakespeare Company, al mando de Lawrence Boswell, estrenó en Madrid cuatro piezas áureas a cargo de Lope, Tirso, Cervantes y Sor Juana, continuando con una reflexión sobre la recepción

de la terna de grandes clásicos en diferentes comunidades autónomas, y en especial con el caso de Calderón en Cataluña. El capítulo se cierra con unas reflexiones sobre la labor de Emilio Hernández al mando del Festival de Teatro Clásico de Almagro, que tampoco sale bien parada a tenor de lo leído en torno a la elección de piezas o a la propia administración del evento. El saldo final, ya en las páginas de la conclusión, es que “Spanish classical drama remains, to a large extent, foreign and unknown in its country of birth” (219).

Golden Age Drama in Contemporary Spain es un libro que quizá levante ampollas entre aquellos que se vean aludidos en sus páginas, pero lo cierto es que Wheeler sabe también otorgar méritos a quien los merece. Parte análisis literario, parte sociología de la cultura, parte historia polí-

tica, parte reseña teatral, por ellas circulan Juan Antonio Hormigón, Calixto Bieito, Sergi Belbel, Josep Maria Flotats, Pilar Miró y un largo listado de figuras por todos conocidas, que igualmente incluye actores, filólogos, columnistas y políticos. Si bien habría querido en algunos casos ver una crítica algo más constructiva –especialmente en la lectura de determinadas representaciones recientes, en donde uno se queda sin saber qué habría podido funcionar como alternativa–, el libro cumple sus objetivos plenamente, constituyéndose en herramienta clave para la comprensión de los múltiples intereses que influyen en la creación del canon teatral contemporáneo.

Enrique García Santo-Tomás
University of Michigan, Ann Arbor
enriqueg@umich.edu

INSTRUCCIONES A LOS AUTORES. NORMAS EDITORIALES Y ESTILO

1. Los trabajos serán resultado de investigación original que aporte conclusiones novedosas con base en una metodología debidamente planteada y justificada. Solo se admitirán trabajos completamente inéditos que no estén siendo considerados por otras revistas.

2. La extensión no excederá de 9.000 palabras, incluidas notas y bibliografía. El número y extensión de las notas se reducirá a lo indispensable.

3. Los autores someterán sus artículos a través de la PLATAFORMA DE RILCE (<http://www.unav.es/publicaciones/revistas/index.php/rilce/index>) y deberán aportar imprescindiblemente: por un lado, título del trabajo (en **castellano e inglés**), nombre del autor o autora, ubicación profesional con su correspondiente dirección postal completa (no la dirección personal del autor/a) y dirección electrónica.

Por otro:

- Archivo en formato Word (en el que **no** debe figurar el nombre ni identificación alguna del autor o autora).
- El texto del original, correctamente redactado en español, con el título en español e inglés.
- Un resumen de unas 150 palabras en español, y su correcta versión inglesa. Este resumen deberá atenerse al siguiente esquema: asunto concreto, metodología y conclusiones o tesis que se mantiene.
- Cinco palabras-clave en español, y su correcta versión inglesa.

4. Los trabajos se someterán a un proceso de selección y evaluación, según el procedimiento y los criterios hechos públicos por la revista.

5. Estilo: los autores se atenderán al sistema de referencia abreviada en texto y notas, y prepararán una lista de “Obras citadas” donde figuren *todos* los datos bibliográficos.

- Referencia abreviada en texto y notas: se indica entre paréntesis el apellido del autor y el número de página, **sin** coma: (Arellano 20). Si se citan **varias obras** de un mismo autor, se distinguen bien por una palabra del comienzo del título, bien por el año de publicación: (Arellano, *Historia* 20) o (Arellano 1995, 20).

Si la identidad del autor es clara en el contexto, basta localizar la cita: “como ha señalado Arellano (20), el teatro de Calderón...” o bien “como ha señalado Arellano (*Historia* 20), el teatro de Calderón...”

- Lista de Obras citadas:

LIBROS: Apellido(s), Nombre. *Título*. Ciudad: Editorial, año.
Arellano, Ignacio. *Historia del teatro español del siglo XVII*. Madrid: Cátedra, 1995.

ARTÍCULOS: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Revista* n.º volumen en arábigo.fascículo (año): páginas.

González Ollé, Fernando. “*Vidal Mayor*, texto idiomáticamente navarro”. *Revista de Filología Española* 84.2 (2004): 303-46.

COLABORACIÓN EN LIBRO COLECTIVO: Apellido(s), Nombre. “Título”. *Título del libro colectivo*. Ed. Nombre(s) y apellido(s) del editor o editores. Ciudad: Editorial, año. Páginas.

Spang, Kurt. “Apuntes para una definición de la novela histórica”. *La novela histórica: teoría y comentarios*. Eds. Kurt Spang, Ignacio Arellano y Carlos Mata. Pamplona: EUNSA, 1998. 65-114.

Empleen “ver” en lugar de “cfr.”, “véase”, “vid.” o “comp.”. **En ningún caso** se emplean indicaciones como “op. cit.”, “art. cit.”, “loc. cit.”, “id.”, “ibid.”, “supra”, “infra”, “passim”.

Para **más precisiones** y casos particulares, consulten la versión completa de estas Normas disponible en:

<http://www.unav.edu/web/rilce/informacion-especifica>

SOBRE EL PROCESO DE EVALUACIÓN DE “RILCE”

1. Los originales recibidos son valorados, en primera instancia, por uno o varios miembros del Consejo Editorial de la revista para decidir sobre su adecuación a las áreas de conocimiento y requisitos que la revista ha publicado para los autores.

2. El Consejo Editorial envía los originales, sin el nombre del autor o autora, a dos evaluadores externos al Consejo Editorial, los cuales emiten su informe en un plazo máximo de seis semanas. Sobre esos dictámenes, el Consejo Editorial decide rechazar, aceptar o solicitar modificaciones al autor o autora del trabajo. Los autores reciben una Notificación detallada y motivada donde se expone, retocado, el contenido de los informes originales, con indicaciones concretas para la modificación si es el caso. *Rilce* puede enviar a los autores los informes originales recibidos, íntegros o en parte, siempre de forma anónima.

3. Los evaluadores emiten su informe según un Protocolo, que incluye:

- a. un informe tanto del artículo como de los resúmenes;
- b. una valoración cuantitativa de la calidad (excelente | buena | aceptable | baja) según estos *cinco criterios*: originalidad; novedad y relevancia de los resultados de la investigación; rigor metodológico y articulación expositiva; bibliografía significativa y actualizada; pulcritud formal y claridad de discurso;
- c. una recomendación final: publicar | solicitar modificaciones | rechazar;
- d. indicación del plazo máximo de entrega del informe.

4. La fecha de Aceptación Definitiva por parte de la revista incluye el tiempo dedicado por los autores a la revisión final de su trabajo o a aportar la información que se les solicite.

Toda la correspondencia, envío de libros o revistas para su reseña, cheques para pagos, etcétera diríjase a:

RILCE. Biblioteca de Humanidades
Universidad de Navarra. 31009 PAMPLONA. ESPAÑA
T +34 948 425 600. F +34 948 425 636
rilce@unav.es www.unav.es/rilce/

Envío de libros para reseña, y reseñas en América del Norte: Prof. Fernando Plata (Romance Languages. Colgate University. 13 Oak Drive. Hamilton. NY 13346-1398. EE.UU. Email: fplata@colgate.edu)

SUSCRIPCIONES:

ESPAÑA: dos números al año, 20 € (IVA incluido)

EXTRANJERO: dos números al año, 36 € (IVA incluido para UE)

NÚMEROS SUELTOS ORDINARIOS EN ESPAÑA: 15 € (IVA incluido); resto 20 €

RILCE acepta pagos mediante transferencia bancaria a Banco Popular Español (número de cuenta 0075/ 4732/79/06000080/16) Agencia n.º 9, Pío XII, 32. 31008 Pamplona, mediante cheque o tarjeta de crédito (indicando 16 dígitos, nombre del titular y fecha de caducidad).

Para transferencias desde fuera de España deben emplearse las siguientes claves:
IBAN ES 73 0075 4732 7906 0000 8016 BIC POPUESMM

Todo tipo de pagos, a nombre de:

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A. - Rilce

RILCE está disponible en la Red para suscripciones e información en www.unav.edu/web/rilce/

ANNALISA ARGELLI MODALIDADES DE LA HETEROGLOSIA HISPANOITALIANA EN LA LÍRICA DE INSPIRACIÓN PETRARQUISTA: FRANCISCO DE FIGUEROA, POETA DE LAS DOS CULTURAS	335-58
JAUME GARAU EL HUMANISMO DE BARTOLOMÉ JIMÉNEZ PATÓN A LA LUZ DE NUEVOS TEXTOS	359-82
GIUSEPPE GATTI "RUINIFICACIÓN" URBANA Y PERCEPCIÓN DEFORMADA EN EL MONTEVIDEO DE <i>EL GUERRERO DEL CREPÚSCULO</i> , DE HUGO BUREL	383-401
GUILLERMO GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER LOS "ONCE ENTREMESSES" DE ANDRÉS GARCÍA DE LA IGLESIA: DE TEATRO Y PLIEGOS SUELTOS	402-25
FRANCISCO JAVIER HERRERO RUIZ DE LOIZAGA CÓMO NO. AFIRMACIÓN ENFÁTICA, MARCADOR DE EVIDENCIA: SU ORIGEN Y USOS	426-60
TEODORO MANRIQUE ANTÓN LA LITERATURA NÓRDICA ANTIGUA EN LA OBRA DE JUAN ANDRÉS: VALORACIÓN Y FUENTES	461-83
MARÍA AMPARO MONTANER MONTAVA CONCEPTOS DE LA LINGÜÍSTICA COGNITIVA RELEVANTES PARA LA DESCRIPCIÓN DE ASPECTOS CONTRASTIVOS ENTRE LA GRAMÁTICA JAPONESA Y LA ESPAÑOLA	484-502
ILIANA OLMEDO EL TRABAJO FEMENINO EN LA NOVELA DE LA SEGUNDA REPÚBLICA: <i>TEA ROOMS</i> (1934) DE LUISA CARNÉS	503-24
MARÍA AZUCENA PENAS IBÁÑEZ INTERFERENCIA GRAMATICAL LATINA EN EL INFINITIVO FLEXIONADO IBERORROMANCE: HIPÓTESIS SINTÁCTICA	525-58
ÁNGELES QUESADA NOVÁS LAS DOS CAJAS DE CLARÍN EN LA BIBLIOTECA MIGNON	559-79
ROMÁN SETTON NELLY , LA TERCERA NARRACIÓN POLICIAL DE EDUARDO L. HOLMBERG	580-94